СОВЕТСКОЕ ФОТО

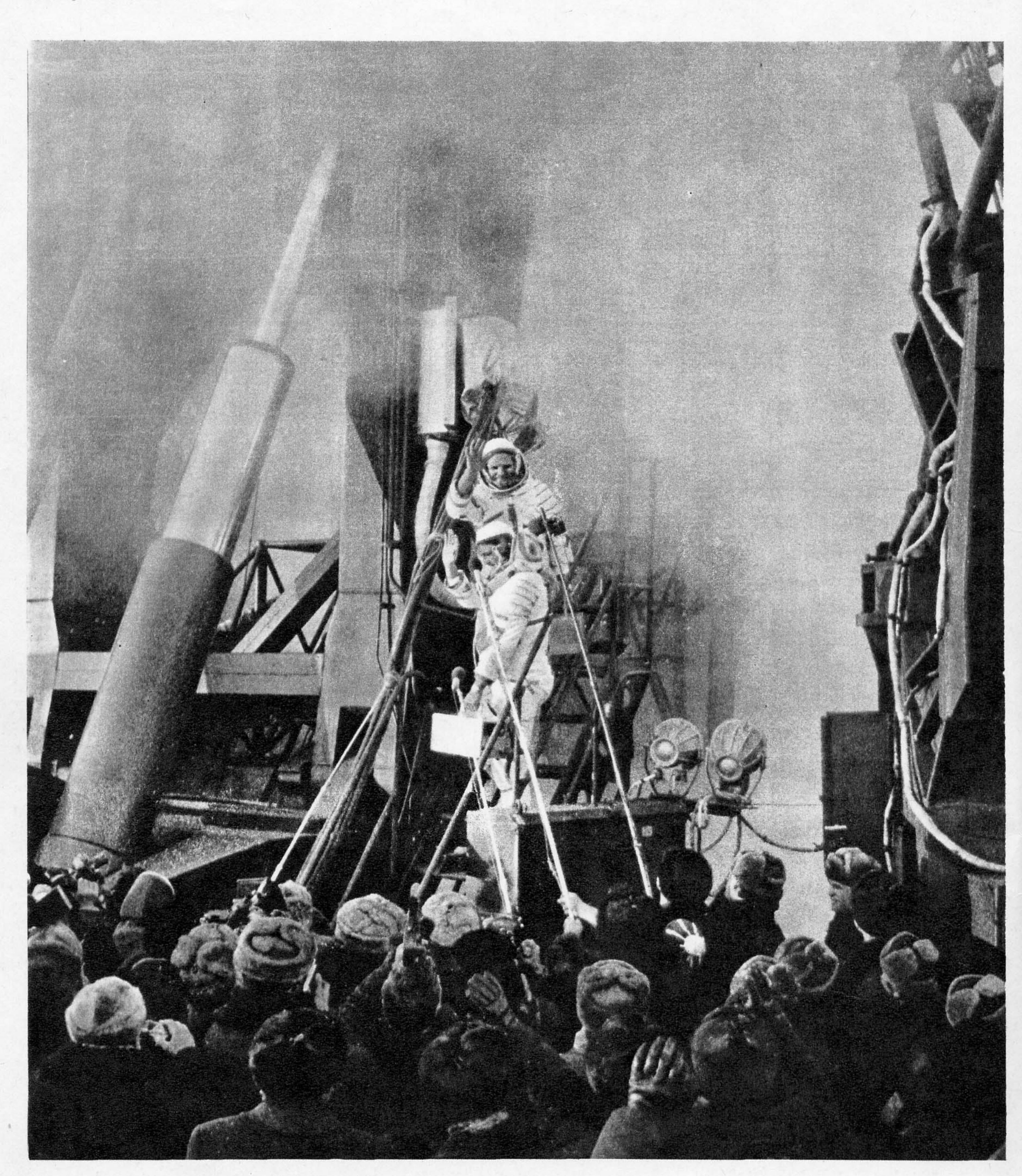
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

4 1978



Международный экипаж космического корабля «Союз-28» — Алексей Губарев (СССР) и Владимир Ремек (ЧССР) перед стартом.

Фото Альберта ПУШКАРЕВА



ставшей символической фотографии, сделанной перед стартом корабля «Восток».

Это превратилось в своего рода космическую традицию: лица космонавтов становились известны каждому в первую очередь по фотоснимкам.

А сколько поистине художественных, обобщающего звучания произведений появилось на «боевом счету» нашей фотожурналистики после 12 апреля 1961 года! Вспомним хотя бы некоторые из них — Юрий Гагарин рапортует Родине, беседует с Сергеем Павловичем Королевым, бережно держит белого голубя... Нам всем на многие годы запомнился снимок Германа Титова — вот он, широко раскинув руки, выходит из самолета, доставившего его с места посадки «Востока-2». Космонавт словно стряхивает с плеч усталость первого суточного полета. К сожалению, мало кто знает, что Герман Титов прекрасно выполнил первые (в космонавтике слова «первый», «впервые» встречаются постоянно) снимки Земли, сделанные с орбиты. Искусству фотосъемки обучен каждый наш космонавт, и у любого из них в этом деле есть свои достижения.

Новым словом в фотоинформации явились снимки первых космонавтов во время тренировок, перед стартами, в минуты волнующих встреч с земляками, в дни их триумфальных поездок по многим странам мира.

Заметный вклад в создание летописи космической эры внесли такие мастера фотожурналистики, как Александр Моклецов, Альберт Пушкарев и другие.

Но сфера интересов фотографии в космонавтике не ограничилась показом людей новой героической профессии. С помощью фотокамеры, несущей свою космическую вахту, человек смог заглянуть туда, куда его взгляд еще никогда не проникал. Вспомним всеобщее волнение, с которым была встречена серия снимков невидимой стороны Луны, сделанная с борта станций «Луна-3» и «Зонд-3». А затем последовала знаменитая лунная панорама, обошедшая страницы всей мировой прессы.

Подняв фотообъективы на орбиту, земляне сумели посмотреть на свою родную планету «со стороны». Особенно велики эти возможности сейчас, когда в распоряжении экипажей кораблей и станций многозональная фотографическая аппаратура, созданная совместными усилиями специалистов СССР и ГДР. Эта уникальная аппаратура позволяет вести съемку в шести зонах спектра и обеспечивает возможность синтезировать изображения для получения яркого рельефного воспроизведения отснятой местности. Сначала многозональная система прошла проверку на борту корабля «Союз-22» — то был, можно сказать, во многом «фотографический» рейс, удачно выполненный космонавтами Валерием Быковским и Владимиром Аксеновым, которые доставили на Землю тысячи фотоснимков различных районов нашей страны. В этом году во время полета на станции «Салют-6» Юрий Романенко и Георгий Гречко успешно применили многозональное фотографирование с борта орбитальной лаборатории.

Научные снимки привлекают сегодня всеобщее внимание, во много раз возросло их прикладное значение. Но мне кажется, мы еще не научились по-хозяйски использовать нашу «космическую фотолетопись». Да, изданы портреты героев космоса, выполненные Александром Моклецовым, Василием Куняевым и другими мастерами, посвятившими свое творчество этой теме. Но где найти снимки, сделанные самими участниками космических полетов? Почему бы не собрать наиболее яркие работы, скажем, в альбоме «Космос глазами космонавтов»? Огромный интерес, безусловно, вызвало бы издание и снимков Земли, сделанных из космоса.

Ведь каждый удачный снимок здесь имеет неоценимое значение — и эстетическое, и познавательное, и воспитательное, и политическое. Он становится достоянием истории человечества.



ФОТО-
ПУБЛИЦИСТЫ
ВЕДУТ
РАССКАЗ . . .



ПЕРВЫЕ «ЗЕМНЫЕ» КАДРЫ...

Помню, как семнадцать лет назад, в тот день, когда Москва встречала Юрия Гагарина, в фотолабораторию «Огонька» примчался Сева Тарасевич — страшно расстроенный и ужасно счастливый. Пока проявлялась пленка, он немногословно поведал нам о том, что с ним произошло, и мы поняли его столь необычное состояние. Теперь, спустя годы, рассматривая сделанные им тогда снимки первого космонавта, мы вновь услышали всю эту историю, необычную даже для такого одержимого фоторепортера, каков есть Всеволод Тарасевич.

Вот его рассказ...

— Мы, репортеры, избалованы событиями, всегда бываем на горячих точках, но сообщение о первом полете человека в космос оказало на меня действие необычайное, я потерял покой, свою профессиональную выдержку. Ходил, метался, думал — что я могу сделать в этих условиях? Случайно узнал название городка, где жили космонавты, и у меня появилась идея: поеду и узнаю, где живет семья Гагарина, его жена. Сегодня это звучит наивно и глупо, но я полагал: первый, кто будет его встречать, — конечно, жена. Я туда поехал, меня, естественно, не пустили, вернулся в редакцию и не мог найти себе места: «Я хочу, я должен сделать снимок в первые часы, минуты после возвращения этого человека на Землю!».

Вечером в редакции я предпринял ужасную телефонную авантюру, в результате которой один очень осведомленный человек мне сказал: «Летите в Куйбышев».

Думаю, почему в Куйбышев? Стал узнавать в аэропортах — самолетов на Куйбышев нет, ни одного. Позвонил маршалу авиации. Говорю, так и так, «любой машиной... мне нужно сейчас быть в Куйбышеве...» — «Зачем вам?» — «Вы прекрасно знаете...» — «Кто вам сказал?.. Запрещено категорически, чтобы ни одного журналиста... Чтобы духу вашего там не было!..»

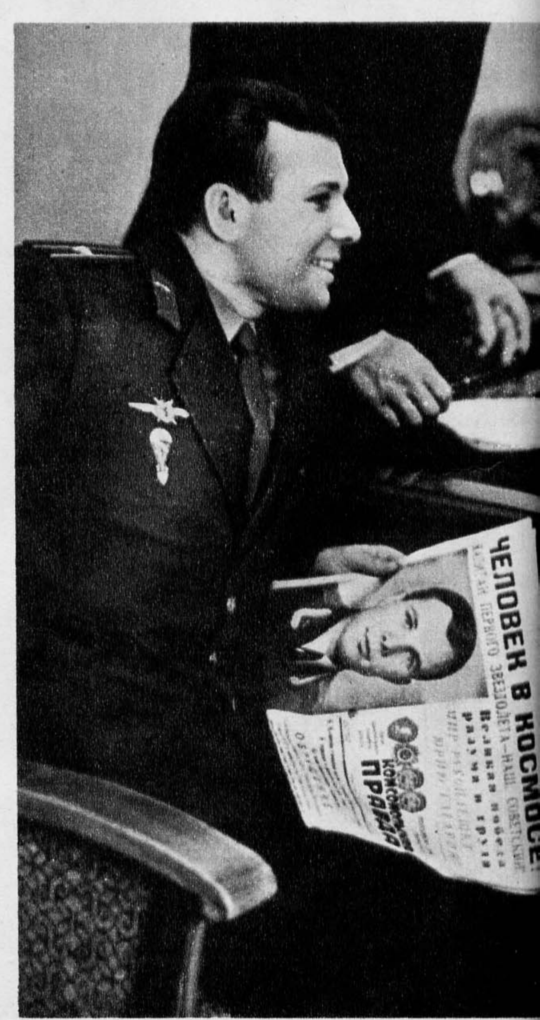
Узнал — бывают грузовые самолеты с Быковского аэродрома. Я обвесился сумками, набрал телевиков, в машину — и помчался. Думаю: пусть издалека, мелко, пусть это не будет выглядеть конкретно, но вот он вдали, побывавший в космосе человек, на нашей земле... Через любые преграды,

Юрий Гагарин.
Таким его увидел
после полета
первый фотокорреспондент

как угодно, но снять! Уже ночь, я к летчикам: «Ребята, что хотите, на чем хотите!..» — «А в чем дело?..» — «Завтра вы все узнаете!» Все они были заинтригованы, и эта заинтригованность, наверное, решила мою судьбу. «Ладно, — говорят, — в четыре часа будет грузовой самолет. Там все забито, но если влезешь — лети!»
Свою машину я бросил у дежурки и улетел, сидя на каких-то железках, — все бока болели. В Куйбышев попал рано утром. Куда ехать? Решил — в обком партии. Сел в такси, дорога пустая, кругом степь. И вдруг вижу: идут одна за другой черные «волги», машин десять-пятнадцать, и сворачивают в одном направлении. Мы — за ними. Подъехали близко, смотрю — стоит милиционер. Выскакиваю, отпускаю такси, подбегаю к милиционеру: ради бога, посадите на любую машину! Он ничего не спрашивает, останавливает какую-то «волгу», я плюхаюсь на заднее сидение и еду. Ворота, забор, особняк, меня пропускают... Только проехали, подскакивает полковник: «Вы куда?..» — «Вот сюда!..» — «Кто вам разрешил? Ну-ка обратно!» Меня вывели за заборчик, но совсем не прогнали. По всем признакам понял: попал «туда». Чудом ведь! Сижу под елочкой, приготовил все телевики, думаю: если он там появится...

Фото
Всеволода
ТАРАСЕВИЧА

Может быть, моя терпеливая покорность и беспрекословное подчинение сыграли свою роль, не знаю, но вдруг этот полковник подзывает меня и спрашивает: откуда, кто? Говорю — из «Огонька». — «Почему здесь? Как узнал?..» — «Не могу сказать, у вас свои секреты, у нас свои...» — «Ладно, — говорит, — пройдите туда, только смотрите, больше никуда не рыпаться, мы сейчас попробуем договориться». Не знаю, с кем он договаривался, но меня пустили. Там уже были два корреспондента: из «Известий» — Остроумов и из «Правды» — Денисов. Я оказался единственным фотокорреспондентом. Было это на следующий день после полета, и мы оказались первыми журналистами, которые должны были его увидеть и с ним говорить.
Через некоторое время вошел Юрий Алексеевич. Я не представлял себе, что он такого небольшого роста, ужасно скромный, простой парень... С ним был генерал Каманин.
— Товарищи, вот, пожалуйста, что надо — давайте делайте.
Так сразу, с места в карьер! Что хотите, то и делайте!..
— Ну что, хотите, чтобы он вышел на балкон? Он выйдет на балкон. Куда вам нужно?
Я говорю:
— Мне ничего не нужно...
— Как ничего не нужно?..
— Ничего не нужно, вот что будет, то и буду снимать.
— Ну тогда, пожалуйста...
Корреспонденты сказали, что они хотят побеседовать.
— Беседуйте!
Гагарин сел, и они тут же засыпали его вопросами.



Бильярд — тоже тренировка

Свежая газета

Летим в Москву!



Ну что делать? Вот сидит человек... Я для гарантии сделал несколько «подстраховочных» кадров за столом. И тут придумал такую вещь — передать бильдом этот самый снимок. Вынимаю блокнот и говорю:

— Юрий Алексеевич, напишите для читателей «Огонька» свое приветствие.

Потом помчался в город, проявился. А с Каманиным у меня уже установился контакт. То ли потому, что я вел себя скромно — для меня сам факт, что «туда» попал, уже был огромным счастьем. Каманин мне и сказал: «Завтра утром приезжайте». Я передал бильдом в «Огонек» фото с гагаринским факсимильным текстом, а утром рано уже был на посту. К тому времени приехали еще Вася Песков и Паша Барашев. Я снял Гагарина за бильярдом. Нам стало известно, что летим отсюда прямо в Москву, и я был полон надежд, что первым там выйду, и первый кадр на московской земле станет моим главным снимком. Вот он выходит из самолета, я иду за ним... Такая наивная фантазия. Но именно тут и разыгралось фантастическое. Время идет к десяти часам...

— Слушай, а ведь у тебя есть кадр, — перебиваем мы рассказ Тарасевича, — Гагарин идет где-то по берегу?

— Нет, это не у меня. Это его Вася Песков попросил выйти на берег... Я туда не пошел, мне показалось неудобным, вроде бы из-под руки снимать... Вся моя надежда была на Москву...

В общем, все готовятся лететь, и я тоже в списке!

Рассаживаемся по машинам, я оказываюсь в последней... Ужасная история, даже сейчас, рассказывая, не могу спокойно вспоминать... Ну как все в жизни... все случайно... все на волоске... Словом, вся колонна выскакивает на дорогу и мчится, а наш шофер решил сократить путь. И вот тут у меня екнуло сердце. Я вижу, как все пошли по одной дороге, а он свернул куда-то совсем в другую сторону. По опыту знаю — хуже нет отрываться от коллектива. Рассказывать долго, но это были кошмарные минуты. Словом, подъезжаем, когда винты у этого самолета Ил-восемнадцатого все крутятся, трап убран, люди машут ручками. Я уже не помню, чтобы в жизни так исступленно за что-нибудь бился: подбежал, хватал всех за пиджаки, чуть на колени не бросился! Кричал: «Я умоляю вас, я там в списке!..» А моторы ревут, меня никто не слышит...

И все-таки приглушили немножко обороты, и мне бросили трап — веревочную лестницу. И началась комедия. Я весь обвешанный — два кофра, три аппарата, «телевики» в футлярах на мне. Лестница болтается, и никому в голову не приходит, что надо просто наступить на ее конец, чтобы подналась. Все смеются и злятся одновременно, все-таки эта комедия не для такого случая — вся же Москва ждет! В общем, я не знаю, как туда добрался... Зубами хватался... это же высоко... Потом меня подхватили за шиворот и втянули. Я и сейчас, когда рассказываю, переживаю все то же состояние, с меня пот ручьем льет, я задыхаюсь...

Ну, короче говоря, летим! Я уже успокоился, приготовился, счастлив, слава богу, все хорошо! Юрий Алексеевич побеседовал с нами, тремя журналистами — Песковым, Барашевым и со мной, потом летчики пригласили его к себе в кабину. Я там все что мог снял, продолжая по-прежнему считать, что вся моя съемка — в Москве.

Самолет садится, я стою сразу за Юрием Алексеевичем. Помню, как он два раза прикладывал руку ребром к козырьку — проверял, ровно ли надета фуражка. Уже самолет остановился, двигатели заглушены, вот сейчас откроется дверь... И тут подходит какой-то товарищ и говорит:

— Прошу всех пройти вот в ту дверь...

Нас уводят назад, и тут я с ужасом понимаю, что оказался в «западне». Юрий Алексеевич благополучно вышел, пошел по знаменитой красной дорожке... Нас выпустили через вторую дверь, и мы отправились куда-то в обход. И все, что я рассчитывал снять в Москве, не состоялось.

— А не мог ты «телевиком» что-то снять?

— Смог бы, наверное, но я был так подавлен, а главное, когда увидел, как его встречают, мне почудилось, что у всех тех тысяч людей в руках были фотоаппараты. Все, все снимают, только не я... и тут же мелькнула мысль: «А раз все, так мне уже там быть не обязательно».

Главное-то, как видите, оказалось не в Москве. Но сегодня я этим очень доволен — та, как мне казалось, «прикидочная» съемка Гагарина была столь естественной, искренней и свежей, что я уже потом его никогда так не мог снять...

Записал беседу
Ю. КРИВОНОСОВ



МАРШРУТЫ ПЯТИЛЕТКИ

В ближайшие десять лет, как отмечалось на декабрьском Пленуме ЦК КПСС, в обеспечении страны топливом и энергией решающая роль сохранится за нефтью и газом, прежде всего тюменскими.

ТЮМЕНСКИЕ БУДНИ

Юрий КАЛЕЩУК

Запись в старом самотлорском блокноте:
«— Хорошо сегодня полетали, а? — сказал второй пилот.
— Но пока не сели, — отозвался Львов.
— Да что там случится? — беспечно сказал второй. — Пять минут лёта до Мегиона...
— Вот сядем в Мегионе, — проворчал Львов, — а еще лучше дома — тогда и поговорим.
Он как в воду глядел.
Был конец долгого дня, вертолет возвращался с Варь-Егана. Лохматый паренек дремал, обняв долото, завернутое в драный ватник. Лехмус, удовлетворенно сопя, перебирал в кофре отсня-



тые пленки. Сели в Мегионе. Паренек поднял голову, поглядел в блистер и заканючил:
— Не на ту площадку сели... Отсюда четыре кэмэ переться... Ты уж, командир, сделай, как надо...
— Ладно, — коротко сказал Львов.
Вертолет стал раскручивать винт. И сразу же запахло горелым.
Паренек схватил долото и лихо спрыгнул вниз. Выглянул бортмеханик, присвистнул и стал доставать складную лестницу.
Метрах в ста от вертолета, стремительно уменьшаясь в размерах, мчался лохматый, высоко задирая длинные ноги и разбрызгивая жидкую

Фото
Альберта
ЛЕХМУСА

Ямал. Реки — дороги нефтеразведчиков

Ямал. Здесь будет новая буровая

Самотлор. Неоконченный разговор. Виктор Китаев и Федор Метрусенко

грязь, — пудовое долото, которое он держал на плече, ему абсолютно не мешало.
Левый мотор вертолета горел. Львов и бортмеханик тушили его кожанками. Лехмус, стоя в какой-то луже, деловито щелкал затвором камеры...»
Не помню, чтобы эти снимки были где-нибудь напечатаны, — да в том ли дело? В начале сентября того, 73-го года мы с фотокорреспондентом журнала «Смена» Альбертом Лехмусом прилетели в очередную командировку на Самотлор, за очередным очерком о буровой бригаде Виктора Китаева, — полтора года мы вели в «Смене» этот

цикл, приезжая в Нижневартовск каждые два месяца. Сейчас бригаде предстояла рискованная проходка малоисследованных пластов над куполом месторождения, но, как это нередко бывает, первому метру предшествовала неделя такой нервозной суматохи, что, если уж ты не умеешь помочь, то лучше, по крайней мере, не мешать.

— Знаешь что? — предложил Лехмус. — Давай пока вертолетчиками займемся. Я тут с очень хорошим человеком познакомился...

Я уже знал эту невероятную его способность мгновенно знакомиться с «очень хорошими людьми» и все же в очередной раз удивился.

— Да ты его знаешь, — великодушно сказал Лехмус. — Это Алик Львов. Ну, который первым в Вартовске «восьмерку» освоил...

Про Львова нам накануне рассказывали приятели из местной газеты. Но я вот только на ус мотал, а Лехмус — уже и познакомился. Ну, Лехмус...

— Давай.

Есть странный жанр, именуемый фотоочерком. Понятия не имею, как его определяют теоретики, но в «Смене» это выглядело таким образом: два человека, очеркист и фоторепортер, едут вместе и привозят две версии одной темы — фотографическую и очерковую. Конечно, это получалось не всегда, и результат зависел не только от профессионализма каждого из соавторов, но и, быть может, от таких сентиментальных соображений, как взаимоотношения двух людей, от их умения и желания понять друг друга. Придя в «Смену», я знал о Лехмусе только то, что он любит ездить в Сибирь и на Дальний Восток, — маршруты, которые и я считаю наиболее предпочтительными. Из первой поездки, помню, ничего путного у нас не вышло. Но за последние шесть лет мы пробыли с Лехмусом в совместных командировках около года, и, наверное, это не прошло бесследно. Для меня, во всяком случае. Было чему учиться. Хотя способы выражения мысли да и «орудия производства» у очеркиста и фоторепортера разные, терпение необходимо обоим в равной мере. Не то чтобы что-то непременно должно произойти, и это следует терпеливо ждать, — все происходит каждый час и каждую минуту,— а чтобы это видеть, надо смотреть. Независимо от обстоятельств — метеорологических или любого другого рода.

Вертолет Львова возил вахты и грузы на новые месторождения — Аган, Вах, Варь-Еган. Вполне прозаическое занятие. Но только не занятие, а работа. Дело, уважение к которому неизменно включает уважение к делу других.

Мы полетели на север, и через три минуты под нами был Самотлор — сверху это знаменитое озеро мы с Лехмусом видели впервые. Ничего в нем не было примечательного, если бы не бетонная дорога, перерезавшая его почти пополам, да два островка, на одном из которых уже стояла буровая — новая буровая китаевской бригады, та самая, над куполом.

— Красиво, — сказал Львов. — И облака в воде...

— А знаешь, какие парни там работают? — сказал Лехмус. — Сейчас вахта Феди Метрусенко. Это очень хороший человек. Хочешь, познакомлю?

Через неделю, когда мы снова вернулись в бригаду, бурильщик Федя Метрусенко ревниво спросил:

— Где это вы пропадали? Я думал, вы совсем уехали...

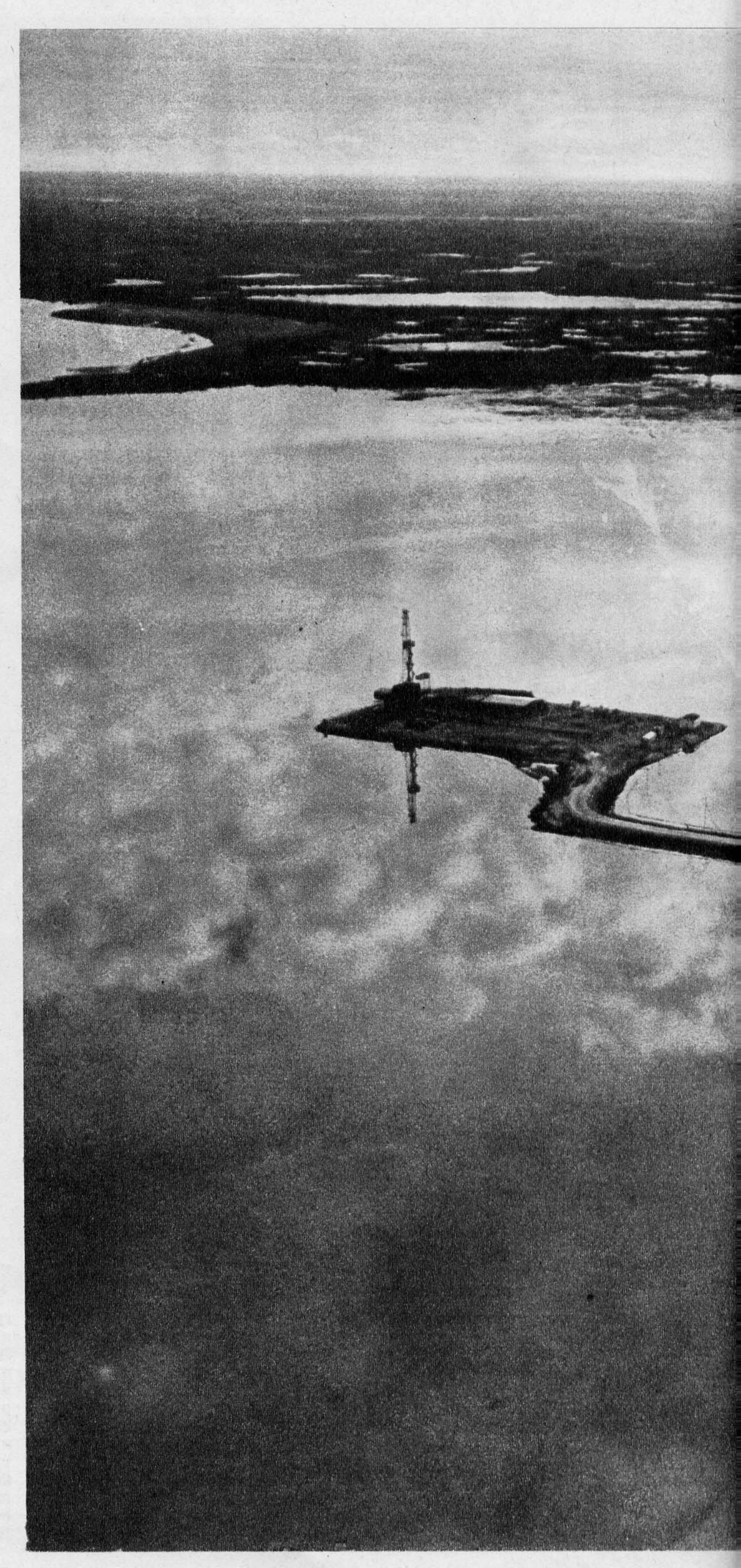
— Так мы с вертолетчиками летали, — сказал Лехмус. — Не видел, что ли? Мы же над самой вышкой были.

— Видел.

— Ну так! А знаешь, кто пилот? Алик Львов. Очень хороший человек. Хочешь, познакомлю?

Лехмус убежден, что всех хороших людей надо знакомить друг с другом, и, надо сказать, довольно последовательно осуществляет это убеждение на практике.

— Мы ночью забуримся, — сказал Метрусенко. — Останетесь?







— Конечно.
Забурились они только вечером следующего дня, но наэлектризованное ожидание пульсировало целые сутки, и это были часы, которые надо понять. Для каждого из бригады это была если не сотая, то пятидесятая скважина, но в любой из них был первый метр, а он не похож ни на предыдущие, ни на последующие. Буровые станки неотличимы друг от друга, и люди в касках и робах неотличимы друг от друга, и можно снять это так, что фонарь вышки будет выглядеть как схема на плакате по технике безопасности, а люди на буровой — как схема на другом плакате.

Фото Альберта ЛЕХМУСА

Уренгой. Вахта Александра Анищенко

К стр. 12

Самотлор. Первая буровая на озере

У Лехмуса они всегда разные, и буровая вышка — не переплетение железных ферм, а живое, таинственное существо, меняющее свое обличье не только от освещения и времени суток, но и от того, кто, какие люди несут вахту.
— Альберт, — строго сказал Метрусенко. — Ты мне друг или не друг?
— Друг, — легко согласился Лехмус.
— Тут дочка моего товарища замуж выходит. Придешь свадьбу снимать?
Я знаю не одного фотокорреспондента, который воспринял бы такое предложение как личное оскорбление — нашли фотопушкаря! Лехмус сразу



Самотлор.
Начало
нефтяной реки

Аган.
Вертолет
Арнольда Львова
прилетел на новое
месторождение

сказал: «Приду», — потом посмотрел на меня и добавил:

— А что? Пойдем поглядим.

И поглядели. После этого Лехмус три года снимал тему, называя ее для себя «Тоня и Коля» — про мальчика и девочку, которых увидели мы на той свадьбе. Пленительный и почему-то немного грустный получился этот рассказ — «Смена» напечатала его недавно, хотя он еще не окончен, и всякий раз, приезжая в Нижневартовск, Лехмус заходит к Тоне и Коле. Вообще, есть это за Лехмусом — постоянно накапливать материал по излюбленным темам, сталкивая героев во времени и в состояниях — тоже, между прочим, не лишнее для очеркиста умение.

Ездит он по-прежнему много, и любимые маршруты остались прежними: Самотлор и Ямал, БАМ, Байкал и Сахалин, Якутия и Приморский край.

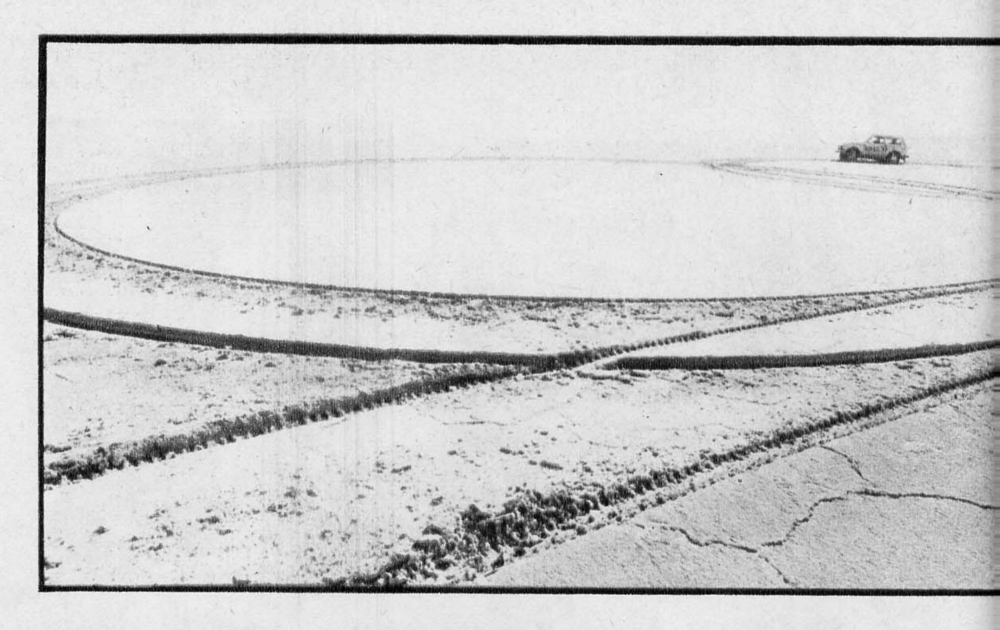
Недавно я вновь был в Нижневартовске. Встретил Федю Метрусенко, и он сказал с обидой:

— А Лехмус-то наш — все на БАМ да на БАМ. Какой ни открою журнал — снимки Альберта с БАМа. Дорогу он, что ли, в Вартовск забыл?

— Не забыл, — сказал я. — Завтра, наверное, сюда прилетит.

И назавтра он действительно прилетел.

РЕПОРТЕР
РАБОТАЕТ
НАД ТЕМОЙ



КОРПУНКТ НА КОЛЕСАХ

Тимофей БАЖЕНОВ

В конце прошлого года я был участником автопробега, организованного редакцией газеты «Комсомольская правда» и одним из крупнейших советских автозаводов — ВАЗом. За сорок дней пути наш маленький коллектив, в который входили водитель-испытатель ВАЗа Валерий Карабанов, журналист Григорий Пашков и автор этих строк, проехал по стране свыше 17 тысяч километров.

Мы побывали у хлеборобов Татарии и Башкирии, у целинников и животноводов Казахстана, у автомобилестроителей ВАЗа и КамАЗа, у хлопкоробов Таджикистана, Узбекистана и Туркмении, у металлургов Челябинска и омских нефтяников, у строителей Нурекской ГЭС, Каракумского канала и ученых новосибирского Академгородка.

За годы работы в фотожурналистике мне не раз приходилось отправляться в командировки за рулем своего автомобиля, так что дальний путь — дело для меня привычное. Но столь длительный автопробег — первый в моей практике.

Каждый из организаторов пробега решал свои задачи. Автозавод еще раз проверял свою новую серийную легковую машину повышенной проходимости «Нива» в трудных условиях: наш маршрут включал и пески пустыни, и каменистые горные дороги, и грунтовые сельские проселки. Редакция же получила на это время «передвижной корпункт», который должен был в оперативных путевых зарисовках рассказать читателю о жизни и труде молодых граждан страны в канун славного праздника — 60-летия Ленинского комсомола, о том, как советские люди откликнулись на принятие новой Конституции, о социалистическом соревновании за досрочное выполнение пятилетки.

Мы не искали удобных асфальтовых автострад, и это позволило побывать во многих местах, удаленных от аэродромов и железных дорог, куда не часто наведывались журналисты.

Были, конечно, и свои сложности. Приходилось подчиняться строгому графику испытательного автопробега, а значит, не было возможности хоть ненадолго задержаться, встретив особенно интересную тему. Снимал, не дожидаясь оптимального освещения, в любую погоду, порой не хватало времени даже на поиски удобной точки съемки.

Выручала хорошая организация пробега. Мы заранее проштудировали област-

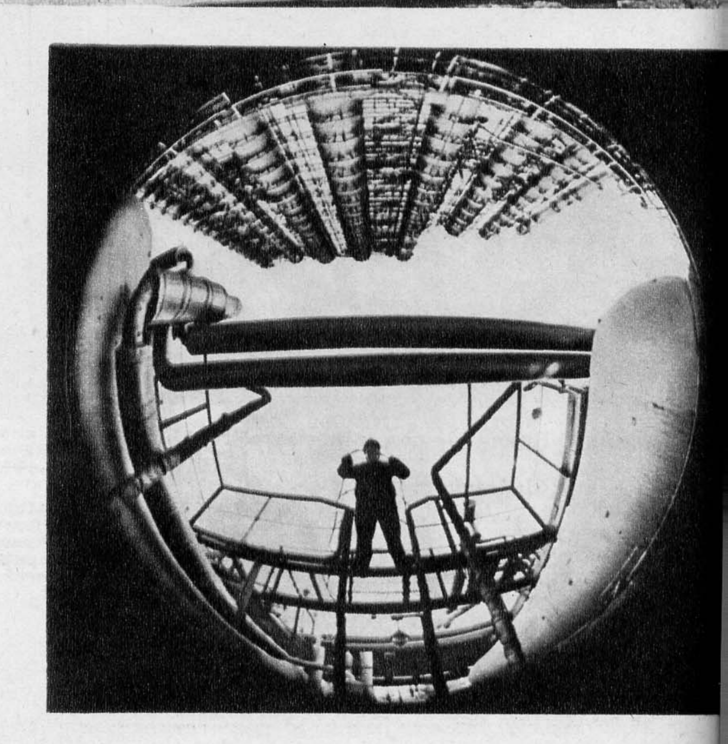


Фото
Тимофея
БАЖЕНОВА

«Нива»
в автопробеге

Дояр В. Михайлов
(совхоз «Иткульский»,
Новосибирская обл.)

В объединении
«Омскнефтеоргсинтез»





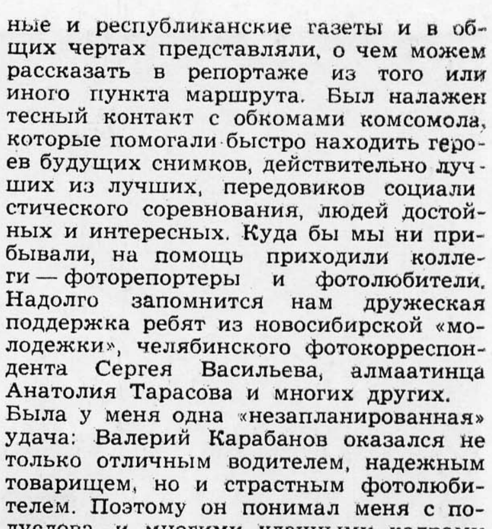
Металлурги Регара (Таджикская ССР)



На току (Куйбышевская обл.)



Овцеводы (совхоз «Акчатауский», Семипалатинская обл.)



ные и республиканские газеты и в общих чертах представляли, о чем можем рассказать в репортаже из того или иного пункта маршрута. Был налажен тесный контакт с обкомами комсомола, которые помогали быстро находить героев будущих снимков, действительно лучших из лучших, передовиков социалистического соревнования, людей достойных и интересных. Куда бы мы ни прибывали, на помощь приходили коллеги — фоторепортеры и фотолюбители. Надолго запомнится нам дружеская поддержка ребят из новосибирской «молодежки», челябинского фотокорреспондента Сергея Васильева, алмаатинца Анатолия Тарасова и многих других.

Была у меня одна «незапланированная» удача: Валерий Карабанов оказался не только отличным водителем, надежным товарищем, но и страстным фотолюбителем. Поэтому он понимал меня с полуслова, и многими удачными кадрами я обязан его постоянной «заряженности» на съемку.

Автопробег был первым для газеты опытом создания корпункта на колесах с участием фоторепортера. И, естественно, не все шло точно по задуманному. Мы старались, чтобы публикации были максимально оперативными: вчера — съемка, завтра — в газете. Это не всегда удавалось. Из-за недостатка места, из-за стремления ежедневной газеты расширить географию в редакции невольно скопился переизбыток наших материалов. Автопробег обгонял публикации.

На мой взгляд, чтобы избежать этого, необходимо, отправляя в путь «передвижной корпункт», заранее планировать и какие-то новые, более оперативные и емкие формы использования материалов.

Не получилось у нас и абсолютно слаженного «тандема» пишущего и снимающего журналистов. То заметка превращалась в расширенную текстовку к фотографиям, то снимок служил иллюстрацией к тексту. А хотелось, чтобы слово и фотография, внутренне связанные единой темой, раскрывали ее с разных сторон, по-своему дополняя и углубляя друг друга.

Что касается технической стороны дела, то, несмотря на постоянную тряску, аппаратура работала безотказно. Фотокамеры предохраняла от тряски специально подготовленная к пробегу мягкая сумка с поролоновыми прокладками. Все внешние крепежные винты перед отъездом я «посадил» на клей «БФ-2». Сложнее было справиться с пылью, ежедневная борьба с которой отняла не один час необходимого в дороге отдыха. Проявку пленок («А-2») вел в обычных бачках, но с корректором. Осложняла работу вода, везде разная по составу, часто чрезмерно «жесткая», что нередко ухудшало качество негативов.

Должен честно признаться: автопробег — дело нелегкое. Напряженная работа без выходных, без возможности расслабиться, спокойно обдумать предстоящую съемку. Ночные проявки и печать — отсыпаешься днем «под шорох колес». И все же это была поездка необыкновенно увлекательная и полезная. Возникает новое ощущение Родины, ее необъятных просторов, ее грандиозных масштабов. Проходишь проверку на журналистскую оперативность, на творческую самостоятельность. За полтора месяца было отснято больше ста пленок. Никогда еще из командировок за такой срок мне не удавалось привезти в редакцию столько материала.

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА

«ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА — САМООТДАЧА...»

Семен ЧЕРТОК

И. Гневашев



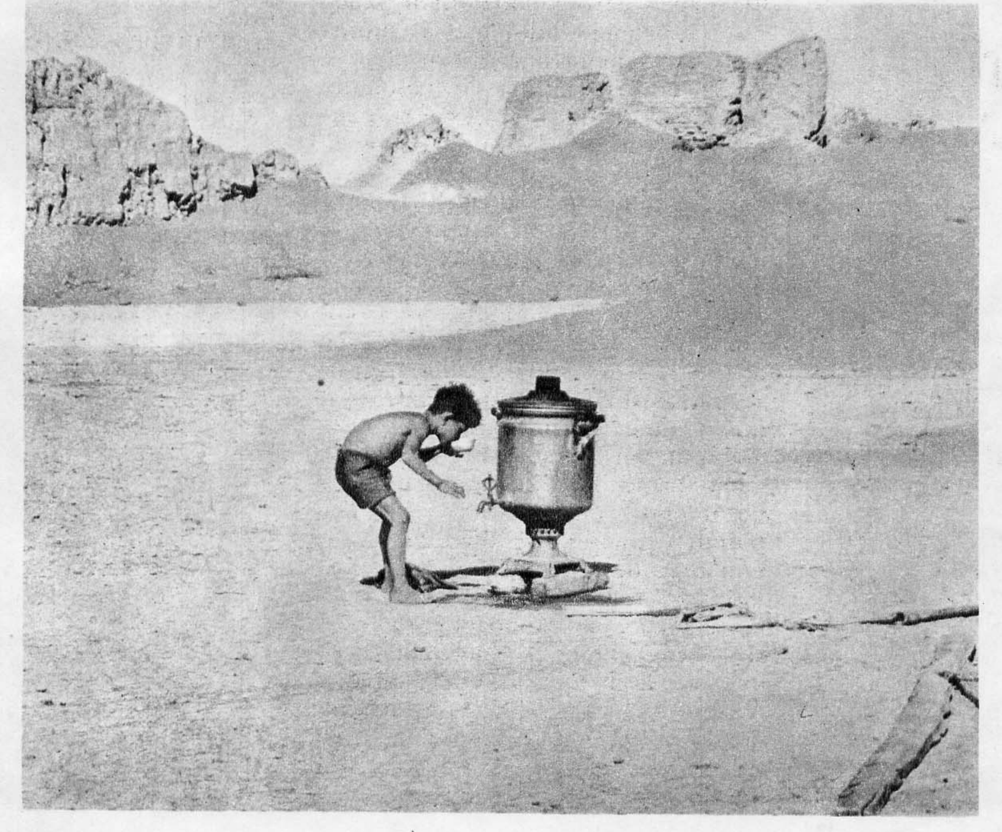
Фотограф Игорь Гневашев работает в разных жанрах. В киножурналах печатаются его репортажи со съемочных площадок, где каждый снимок — часть рассказа о новом фильме; портреты актеров и режиссеров. Для детских книжек он разрабатывает темы, далекие от экранного искусства: жизнь зверей в зоопарке; фотографирует овощи, напоминающие персонажей кукольного театра. В иллюстрациях в книге Н. Лебедева «Кино и зритель» фотограф показывает тех, кому адресованы фильмы, и их восприятие кино. И если бы творчество Гневашева было ограничено только этим, мы все равно говорили бы о нем как о тонком и наблюдательном мастере, в совершенстве владеющем выразительными средствами фотографии, точно знающем, что он хочет сказать каждым своим кадром. Но в снимках, которые здесь опубликованы, нет ни иллюстраций к книгам, ни репортажей со съемочных пло-

Фото Игоря ГНЕВАШЕВА

Ожидание

Василий Шукшин и Лидия Федосеева

Жажда



щадок. Зато эти работы в гораздо большей степени дают возможность понять и почувствовать особый, неповторимый, только ему, Гневашеву, свойственный настрой, понять и полюбить образы, мотивы и сюжеты, ему близкие.

Оригинальность и свежесть творческой манеры Гневашева не в широте диапазона или формальных элементах, а в ходе его мысли, в его отношении к выбранной теме. Это видно даже из названий снимков, может быть, не всегда вполне точных, но дающих возможность понять цель, задачу, которую он каждый раз ставит перед собой: «Моя земля», «Жажда», «После купания», «Детство», «Охота», «Ожидание»...

Одни художники выражают себя с помощью резца, другие — кисти, третьи — кинокамеры. Гневашев — фотографическим способом, веско и убедительно.

Его редко интересуют сценки комические, сатирические, курьез-

Фото
Игоря
ГНЕВАШЕВА

Охота

После
купания

Моя земля





ные. Он не ищет необычное ни в форме, ни в содержании. Не снимает кадры красивые, ласкающие взор. Он знает, что человек, умеющий красиво и грамотно писать, еще не литератор, что способность передавать внешнее сходство еще не делает человека художником. Гневашев не придумывает изображение заранее, не конструирует его. Он снимает жизнь, существующую рядом с нами. Его фотографии не поддаются пересказу — ведь не передашь словами, например, музыку. Мастер отбирает только то, что позволяет ему сделать обобщение, осмыслить явления жизни. В обыденном, каждодневном он ищет вечное, непреходящее.

Гневашеву во многом помогает кино: с киногруппами он попадает в самые разные места, а съемки фильма привлекают много любопытных, людей, которых при других обстоятельствах он никогда бы не встретил.

Но Гневашеву мало той жизни, которую он наблюдает, так сказать, рядом с кино. Он снимает по дороге в редакцию и домой, в еженедельных загородных поездках со своей женой и помощницей Людмилой Буровой и ежегодных — в отпуске — на Урале, Украине, Смоленщине. С камерой не расстается. Будней и праздников у него нет: работая, отдыхает, отдыхая, работает. Каждое мгновение жизни и каждый предмет, на который падает его взор, он оценивает глазом фотографа.

В селе Безводном Горьковской области, где снимался художественный фильм о русской деревне, киногруппа шла гуськом по косогору, прикрывая лица от февральской пурги. Внизу осталось неприметное сельское кладбище. Я шел за Гневашевым и задержался, пока он делал снимок. Не знаю другого снимка, который с такой простотой передал бы неброскую красоту приволжского пейзажа. Потом я видел эту фотографию окантованной и висящей в квартире ученого-физика и в мастерской художника...

Такое достигается не просто; придумать кадр гораздо легче, чем увидеть его в жизни. Метод Гневашева — метод творческого наблюдения. Работая на съемочной площадке, он днями простаивает где-то в углу павильона, обдумывая, прикидывая, не жалея времени на то, чтобы глубже осмыслить павильонную задачу. А потом делает снимки, выражающие не только суть фильма, но и свое отношение к сюжету. Попробуйте сравнить их с кинокадрами: у Гневашева окажется не только другая точка съемки, но и другая точка зрения. Я видел, как удивлялись режиссеры этим снимкам — взгляд фотографа казался им непривычным, не соответствовал их представлениям о будущем фильме. Не знаю, согласятся ли они с мыслью о том, что роль фотографа здесь сродни роли критика. Только один выражает отношение к фильму с помощью

Прогулка

Фотограф

Старость на пороге

пера, а другой — при помощи изображения.
Кинематограф учит искать смысл каждого кадра, его второй план, обращать внимание на детали. В этом смысле, наверное, киноопыт сыграл благотворную роль в творческой судьбе Гневащева. Но я думаю, что в еще большей степени ему помогло общение с выдающимися режиссерами — М. Роммом, Г. Козинцевым, О. Иоселиани, А. Тарковским, операторами — С. Урусевским, Г. Рербергом, с многими, очень многими мастерами кино. Помогло в том смысле, что он был свидетелем их художнической одержимости, бескомпромиссности и самоотверженности и убедился, что без творческих дерзаний и поисков больших достижений в искусстве не бывает.
По отношению к фотографам существует ставшее уже привычным, но оттого не менее верным выражение: «уметь видеть». Что оно означает? На этот вопрос отвечают работы Гневащева. Удача для него не дело случая, а результат целенаправленного, долгого и кропотливого труда. Таких результатов не добьешься второпях, с наскока. Для этого нужно выбрать из огромного мира его часть, его отрезок, дающий простор мыслям, ассоциациям, сопереживаниям, отыскать кадр, в рамках которого находится законченный жизненный сюжет. Такой кадр он ищет часами, неделями, а то и месяцами, экспериментирует в лаборатории. После этого отснятый материал подвергает жестокому отбору — выбрасывает все частное, мимолетное, случайное. Остается только то, что передает глубокий смысл явления, имя которо-





му — человек и мир, где он живет.
Гневашев не спешит свои работы выставлять. Как сказал поэт, «цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех». Это духовное искусство, требующее раздумий и от зрителя.
В его фотографиях профессиональные, технические приемы незаметны. На первый взгляд, они могут показаться простыми. Но это сложная простота. В ясно формулируемой теме — многозначность. За лаконичностью фотографического языка — авторские раздумья.
Что еще характеризует работы Игоря Гневашева?
Любовь к природе, хотя «чистые» пейзажи он почти не снимает: природа дается в неразрывной связи с человеком. Любовь к животным: взгляд фотомастера на «братьев наших меньших» добр и гуманен.
Любовь к детям, понимание и нежность, с которыми он относится к их миру. Любовь к людям труда. Посмотрите на портрет Василия Шукшина и Лидии Федосеевой, сделанный во время съемок фильма «Калина красная». Гневашев трактует его прежде всего как портрет тружеников.
Тему труда решают по-разному. Гневашев умеет выявить суть трудового человека, его характер, дать точный социальный портрет. И за внешней привлекательностью аксессуаров и наряда разглядеть потаенную красоту души.
При первом беглом просмотре работ Гневашева кажется, что он отдает предпочтение современной русской деревне. Но потом выясняется, что дремлющий в ожидании клиента провинциальный фотограф снят в Грузии, рабочий-пенсионер у ворот своего дома — латыш, а мальчишка у самовара, бежавший по жаре четыре километра, чтобы посмотреть, как снимают фильм, — узбек. Тематика работ Гневашева интернациональна. Недаром он любит повторять стихи Бориса Слуцкого: «Черноватых или белобрысых, даже рыжих, даже лысых, все равно люблю людей». И на грузинского винодела, и на русского крестьянина, и на украинского хлебороба он смотрит глазами не удивленного горожанина, а как бы изнутри, поразительно точно ощущая культуру, быт, традиции, стиль жизни людей. Он демонстрирует не экзотику, а правду этой жизни.
Гневашев не учился фотографии специально. Увлекся ею еще студентом технологического факультета полиграфического института. Двадцать лет назад, поступив работать в типографию издательства «Правда», Гневашев предпочитал работать в ночную смену, чтобы днем снимать самому. Со временем фотография стала его единственной профессией. И даже не профессией, а призванием, способом делиться с людьми мыслями о них самих и о мире, в котором мы живем.

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

Олег МАКАРОВ:

«ЧЕЛОВЕК РОЖДЕН ДЛЯ ПОИСКА»

Корреспондент агентства печати «Новости» Олег Макаров — автор многочисленных фотосерий, очерков, репортажей. Такие работы фотомастера, как «Святослав Рихтер», «Его жизнь — песня» и другие, были опубликованы в нашем журнале, во многих иллюстрированных изданиях. Они удостоены почетных наград на самых представительных всесоюзных и международных смотрах фотоискусства. На выставке «Интерпрессфото-77» экспонировалось одно из последних значительных произведений мастера — «Человек рожден для поиска». По просьбе редакции Олег Макаров комментирует очерк, опубликованный на журнальной вкладке, рассказывает о том, как он работал над темой.

— В последние годы мне не раз приходилось обращаться к темам, связанным с работой наших астрономов. Сначала родилась мысль создать очерк о ночах и днях Бюраканской обсерватории. Потом была Зеленчукская обсерватория, в чем-то похожая, а в чем-то непохожая на Бюракан.

В Зеленчукской обсерватории установлен самый большой телескоп в мире. В снимках на первом плане оказалась техника, на втором — люди. В Бюракане люди живут и работают, как мне показалось, по одному закону: надо открывать тайны Вселенной — и это обычное, повседневное дело. В Зеленчукской обсерватории все значительно, масштабно и необычно.

Но обобщения не было, а мне так важно было именно философское осмысление темы творческого научного поиска, ведущего к познанию Вселенной!

Долго, очень долго я носил с собой контрольные отпечатки той и другой темы, отбирал самые «говорящие» снимки, отбрасывал частное, фрагментарное, необязательное. Но вот однажды мне попался на глаза снимок, сделанный мной не в обсерватории, и, казалось бы, не имеющий ничего общего с жизнью и работой астрономов. Это был цветной кадр: мальчик смотрит в мир широко открытыми глазами, свечи горят словно факелы разума, как бы освещая путь к познанию. Мне подумалось, что, может быть, как раз этот кадр необходим для создания очерка на совершенно новой основе, для обобщения давно задуманной темы. Где-то рядом с этим кадром и должен был появиться снимок самого большого в мире телескопа, олицетворяющего высочайший уровень технической мысли современного человека. Телескоп был снят «рыбьим глазом» в тот момент, когда первый луч солнца вошел в щель забрала. Это подчеркнуло сферический характер подкупольного пространства. Телескоп на снимке кажется совсем не таким большим, каков он на самом деле, зато он похож на капсулу, летящую в космосе. Он выглядит даже красивее и загадочнее, чем в жизни. Этой загадочности нет в натуре, где все смотрится гораздо прозаичнее. Луч солнца окрасил серую поверхность внутренней обшивки купола в голубоватые, перламутровые тона. Телескоп называют «главным оком Земли», и мне захотелось напомнить в снимке об этой метафоре. В какой-то мере это удалось сделать: на снимке есть даже нечто похожее на ресницы — створки, закрывающие зеркало, — «око». Но мне нужны были люди в кадре, нужны были человеческие лица. И вот оно — женское лицо, глаза у окуляра телескопа. Сегодня в астрономии такие окуляры используют лишь для самой грубой, приблизительной установки инструмента по заданным координатам или для наблюдений за близкими объектами. Но так, или примерно так, смотрел в небо Галилей! И как символ мне такой снимок был очень важен, просто необходим.

А рядом — кадр совсем иной. Академик Маркарян с учениками. Состояние героев снимка целиком определено их мыслью — это особое, самоуглубленное состояние и хотелось передать прежде всего.

Каждый раз, когда снимаешь в обсерватории или направляешь объектив фотокамеры в звездное небо, рискуешь получить кадр, похожий на снимки интерьера планетария. У меня было таких кадров немало, но я старался во что бы то ни стало отказываться от них. В снимках должно быть ощутимо дыхание настоящего космоса. Какими же средствами, через какой сюжет это можно передать? Сфотографировал экран в тот момент, когда на него проецировались диапозитивы, людей, смотрящих на экран, и человеческую фигуру, как бы сливающуюся с изображением космического пространства.

Однако для реализации замысла нужны были не только холодная темнота космоса на фоне рукотворных антенн, но и цвета Земли — символы тепла, знаки человеческого мира. Самыми подходящими в этом смысле мне показались цветные кадры дорогих моему сердцу берез. Таких кадров было у меня немало, и в самых разных цветовых гаммах. Выбрал тот, который был созвучен с настроением мальчика, устремившего свой взгляд во Вселенную.

Каждый из снимков, составивших очерк, представляется мне микрорассказом, а все вместе они рождают новое качество, новую смысловую направленность.

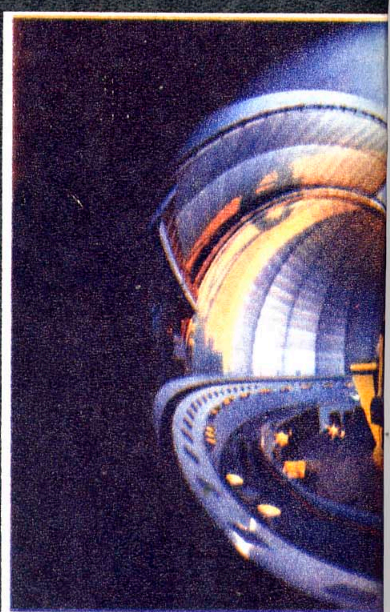
Все, что я рассказываю об этой работе, рассчитано только на тех зрителей, которые захотят стать как бы моими соавторами. Это вовсе не значит, что каждый из них, глядя на снимки, будет думать и чувствовать так же, как я. Нет. Но если в этом сочетании разновременных и, на первый взгляд, разностильных цветных и черно-белых фотографий зритель уловит главную авторскую мысль — человек рожден для поиска, который уже сегодня позволил сделать шаг во Вселенную и открыть новое не только в мироздании, но и в бесконечном познании самого себя — значит, очерк стоил долгих раздумий и труда.



Олег МАКАРОВ:

«ЧЕЛОВЕК РОЖДЕН ДЛЯ ПОИСКА»









Борис ЗАДВИЛЬ
Сельские этажи
(Колхоз «Большевик»,
Новосибирская обл.)

«ИСТОРИЯ ФОТОГРАФИИ» — МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ

Семья фотографических журналов, выходящих в мире, пополнилась чрезвычайно своеобразным и полезным изданием. Это международный ежеквартальник «История фотографии», который начал издаваться в 1977 году лондонским издательством «Тэйлор энд Фрэнсис Лимитэд» под редакцией Хайнца К. Хениша, профессора истории фотографии отделения истории искусств Пенсильванского университета (США)*.

Редакция нового журнала адресует свое издание «читателям, которые серьезно интересуются предметом»: историкам искусства и педагогам, фотографам и коллекционерам, библиотекарям, работникам архивов и журналистам. Как гласит предпосланная каждому из выпусков программа журнала, в сферу его интересов входит все, что касается пути, пройденного фотографией: развитие фотографической техники, распространение фотографических знаний, завоевание светописью все более обширного места в духовной жизни общества, развитие стилевых тенденций и творчество крупнейших мастеров, взаимоотношения фотографии с другими видами искусства — живописью, графикой, скульптурой, ее влияние на журналистику и рекламное дело, ее отражение в художественной литературе, вопросы коллекционирования и реставрации старых фотоматериалов, проблемы изучения истории фотографии и еще многие области современного «фотографического знания».

Редакции удалось найти конструктивную форму для своего издания, позволяющую не только привести разнородные исторические события, удаленные друг от друга во времени и в пространстве, в некую стройную систему, но и оперативно следить (в разделе библиографии, например) за сегодняшним развитием фотографической мысли, а также изобретательно использовать многочисленные и чрезвычайно любопытные факты, которыми изобилует прошлое фотографической музы. Так, рядом с фундаментальным и широко задуманным циклом статей об истории фотографии в Восточной Европе, журнал уже в первых номерах опубликовал множество небольших по объему материалов по самым частным, порою весьма специфическим вопросам. Таковы статьи, посвященные камере-обскуре — дальней предшественнице фотоаппарата, дагерротипии, техническим средствам, позволяющим реставрировать архивные негативы; разработанным еще в прошлом веке способам получения фотографии на ткани, на меди... Содержательной экскурсией по лондонскому музею, располагающему «коллекцией Фокса Тальбота», журнал отметил столетие со дня смерти одного из основателей фотографии.

Специальные публикации посвящены наиболее заметным фигурам в истории фотодела. Порою людям, незаслуженно забытым, — таким, как Джон Ллевелин, один из последователей Тальбота, сумевший в своих сугубо «семейных» снимках предугадать многие из стилистических и жанровых возможностей нового искусства.

И все же наиболее интересной, бесспорно, является серия материалов, объединенных рубрикой «История фотографии в Восточной Европе». Журнал предпринял уже ряд глубоких исследований по истории светописи в таких странах, как Польша, Румыния, Финляндия, Югославия. На его страницах впервые представлена западному читателю история фотографии в наших союзных республиках — Литве (В. Юодакис), Латвии (Я. Крейцберг), Эстонии (К. Тедер), Грузии (С. Мамасахлиси), работы таких пионеров светописи, как Р. Сачкер, Й. Кристин, Х. Тийдерманн в Эстонии, А. Страуссас, С. Флерис, П. Вышинскис в Литве, Й. Риекстс, М. Буклерс в Латвии, А. Роинашвили, Д. Ермаков в Грузии.

В одном из номеров обширная журнальная площадь отдана статье советского историка и теоретика фотоискусства С. Морозова, повествующей о первых шагах и развитии фотографии в России.

С. Морозов подробно останавливается на работах таких крупнейших деятелей русской фотографии, как С. Левицкий, А. Деньер, В. Каррик, К. Шапиро, Д. Никитин, не забывая при этом постоянно держать в поле своего зрения всю обширную географию страны. Так возникает рассказ о вкладе в фотолетопись России, сделанном известными уральскими фотографами В. Метенковым и И. Тереховым, о первой русской женщине-фотографе Л. Полторацкой.

Интересны наблюдения автора статьи над процессом все более уверенного вторжения светописи в самые различные области человеческой деятельности. Русская фотография, развивающаяся на просторах огромной страны, сразу же стала играть заметную роль, например, в качестве активного помощника этнографии. В журнале воспроизведен любопытнейший лист из вышедшего в середине прошлого века альбома М. Тулинова и М. Панова «Типы и костюмы Воронежской губернии», представляющий собой, по сути, монтаж фотопортретов жителей средней полосы России. Увлекательны страницы, повествующие об участии фотографов в исследовании Центральной Азии, в первых русских арктических экспедициях.

Далее автор статьи прослеживает весьма сложный и противоречивый процесс завоевания новым искусством более прочных позиций в духовной жизни русского общества.

«Фотографический ракурс» взгляда на историю страны обнаруживает неожиданные и порой чрезвычайно любопытные связи. Так, первым дагерротипистом в Сибири был декабрист Николай Бестужев — его занятия дагерротипией вызвали подозрения у властей и были запрещены. В дальнейшем с фотографией так или иначе были связаны многие видные деятели русского искусства и науки: И. Крамской, И. Шишкин, И. Репин, И. Левитан, Н. Рерих, М. Врубель, К. Тимирязев и другие.

Испытывая мощное влияние более древних изобразительных искусств, фотография противоречиво и трудно осваивала свои бурно растущие технические возможности, вырабатывая собственный язык. Автор статьи знакомит читателей с знаменитыми русскими фотографами и изобретателями: А. Карелиным, близким по духу своего творчества передвижникам, И. Болдыревым, сконструировавшим короткофокусный объектив и предложившим гибкую «смоловидную» пленку для негативов, М. Дмитриевым, с именем которого связано начало русского публицистического репортажа, с теоретиком и фотографом Н. Петровым, мастерами жанровой фотографии С. Лобовиковым и П. Новицким.

Статья С. Морозова, как и другие материалы этой серии, обильно иллюстрирована снимками, дающими представление об эволюции фотографических стилей в России, о творчестве наиболее интересных мастеров прошлого.

Каждый номер журнала «История фотографии» все более расширяет географию знакомства его читателей с развитием мировой фотографии. Впереди много увлекательных путешествий в прошлое — путешествий, которые, при всей их очевидной экзотичности, носят строго научный характер и позволят составить в конечном итоге довольно систематичный свод знаний.

Однако история особенно ценна для нас в ее взаимодействии с днем сегодняшним. Симптоматичным представляется обещание редакции ежеквартальника «содействовать пониманию тонких взаимоотношений между фотографией и другими графическими искусствами», то есть способствовать более точному определению места фотографии в системе духовных богатств современности. Здесь ретроспективный взгляд может быть особенно полезен: он позволит понять истоки многих сегодняшних тенденций в фотографии, познать пути формирования ее специфической сферы влияния и особого, лишь ей присущего, языка. В первых публикациях журнала интерес к прошлому приобретает пока несколько самостоятельный характер. Но, надо думать, его редакция имеет в виду исследовать и осмыслить эту связь прошлого опыта фотографии и ее современного состояния с тем, чтобы в сегодняшних наших спорах о ее путях и судьбах нам не приходилось бы трудолюбиво открывать давно открытые «америки».

Взгляд в прошлое помогает идти в будущее.

В. КИЧИН

* History of Photography, an international quarterly, Taylor and Francis Ltd, London.



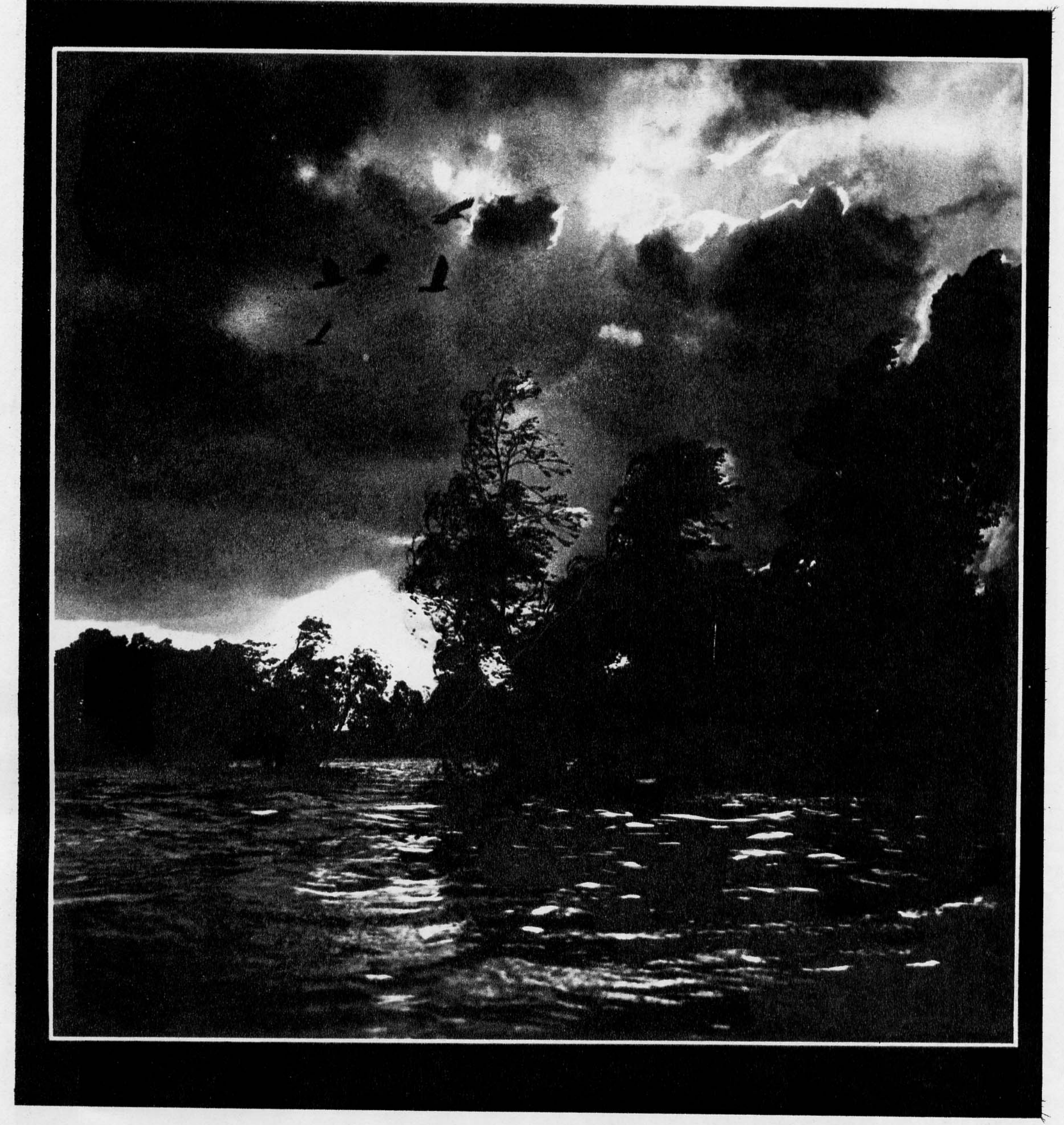
НОВЫЕ ИМЕНА

РАССКАЗАТЬ О ГЛАВНОМ...

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ

Эта публикация — дебют Владимира Филонова на страницах «Советского фото». Но, без сомнения, многие читатели уже знакомы с его работами. Не раз приковывали они внимание зрителей на различных фотовыставках. В его коллекции дипломы и награды представительных международных фотофорумов Польши, Югославии, Англии, Франции, Канады, Испании, Бельгии, Голландии, Аргентины.

Несмотря на молодость (активисту Запорожского фотоклуба Владимиру Филонову нет еще и тридцати), о нем смело



можно говорить как о сложившемся мастере со своей индивидуальной манерой, собственным фотографическим почерком. Для большей части его работ характерны жесткий, почти аскетичный рисунок, лаконичность композиции, четкость смысловых акцентов.

Владимир не отдает особого предпочтения какому-либо из фотографических жанров. Но каждый из его снимков, будь то портрет или пейзаж, жанровая зарисовка или спортивный сюжет, — не просто «подарок судьбы», не просто кадр, удачно выхваченный зорким объективом из круговерти окружающей жизни. Любая работа Филонова продумана и «сделана» в лучшем смысле этого слова. Вглядываясь в нее, мы зримо ощущаем присутствие авторской мысли, серьезную и кропотливую творческую работу.

Выходя на очередную съемку, Владимир не ставит перед собой задачу непременно снять какой-то конкретный сюжет. Но обязательно ищет в природе, в людях то, что отвечает его сегодняшнему настроению, состоянию его души. И если приходит уда-

Фото Владимира ФИЛОНОВА

День Победы

Ненастье

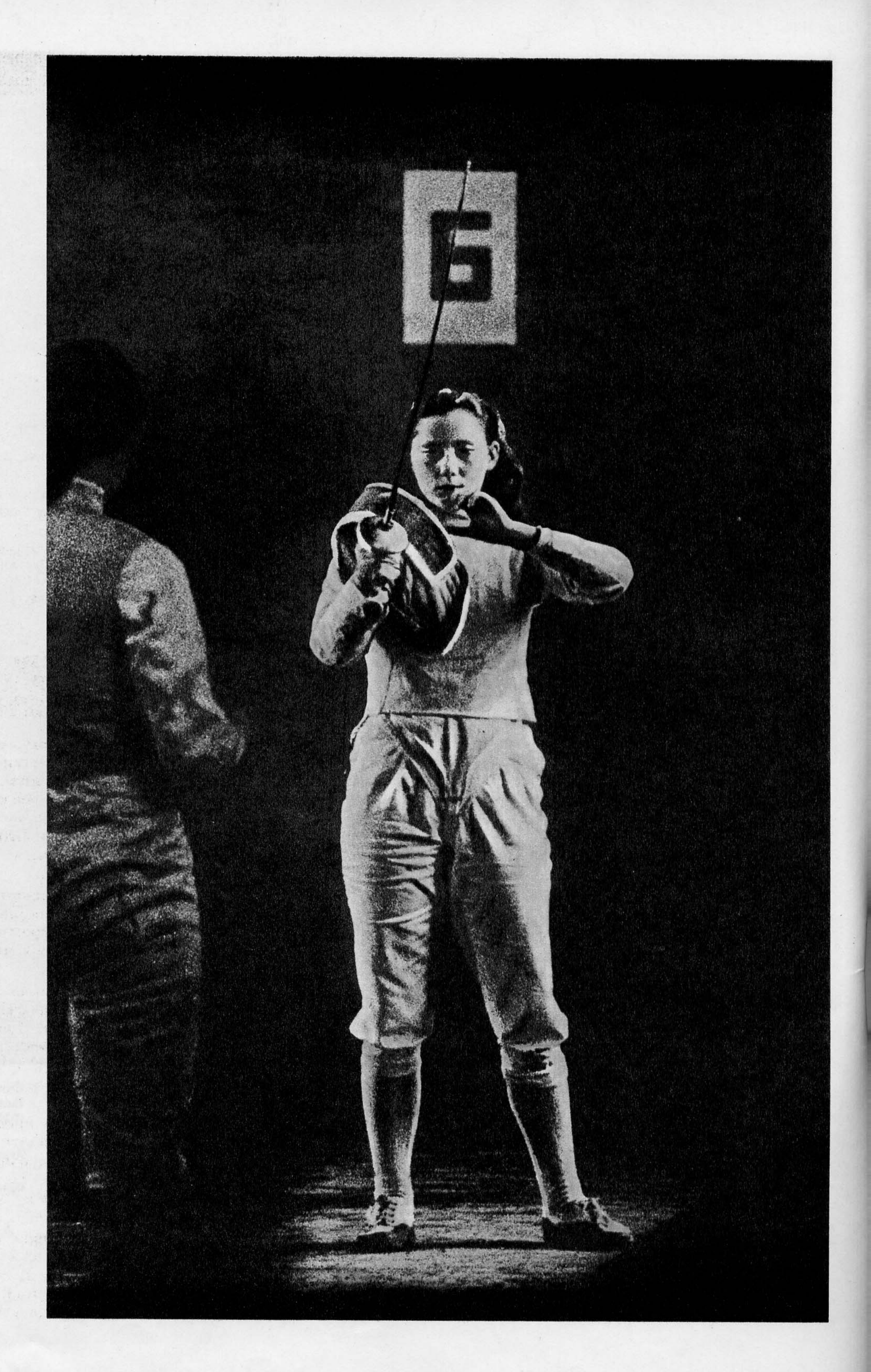


Фото
Владимира
ФИЛОНОВА

Из серии
«Поединок»

Тишина

У линии
старта



ча, если возникает ощущение внутреннего единства с объектом съемки — творчество продолжается в лаборатории. Как скульптор, отсекающий все лишнее от глыбы мрамора, фотомастер освобождает кадр от случайного и второстепенного, вычленяет главное, расставляя точные тональные и композиционные акценты.

По его собственному признанию, он, даже жертвуя бытовой достоверностью и конкретностью сюжетов, стремится углубить свои фотографические образы, придать им обобщенное звучание.

В день 9 мая фронтовиков снимают все. Каждый из нас видел десятки превосходных снимков на эту тему. И все-таки «День Победы» Филонова не оставит нас равнодушными именно потому, что эта фотография читается словно повесть о судьбе целого поколения.

Сурова и величественна простота пейзажного снимка, который автор назвал «Тишина». Этот кадр словно вырывает нас на мгновение из будничной суеты, заставляет задуматься о категориях вечных, неизменных.

Лучшие работы запорожского фотохудожника подтверждают плодотворность избранного им творческого пути. Он свободно владеет языком современной фотографии. И ему есть что сказать своему зрителю.

О МЕСТЕ ФОТОГРАФИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

М. КАГАН,
доктор философских наук

С каждым десятилетием фотография все шире и глубже проникает в различные сферы жизни человека, занимая все более значительное место в современной культуре. Это во многом связано с ее безостановочным техническим совершенствованием.

Однако опыт истории культуры убеждает, что технические новшества сами по себе ничего не решают — их стимулирование и активное использование обусловливается соответствующими культурными потребностями. Рассмотренное с этой точки зрения развитие фотографии в XX веке действительно обнаруживает связь с рядом глубинных и разнообразных потребностей культуры — потребностей «памяти культуры», потребностей человеческого общения, потребностей научных и идеологических, пропагандистских и агитационных, просветительских и воспитательных, утилитарных и художественных, коммерческо-рекламных и чисто эстетических. Соответственно фотография и развивается по разным руслам — документально-хроникальному, политико-публицистическому, научно-исследовательскому, интимно-коммуникативному, мемориальному, рекламному, оформительскому, художественно-экспозиционному...

Есть, однако, еще один аспект проблемы, связанный с привлекающей в последнее время все большее внимание исследователей современной культуры ее явственной общей «зрелищной» ориентацией *.

Вообще говоря, в разные исторические эпохи продукция разных типов культуры обращалась либо преимущественно к зрительному восприятию, либо к слуховому, либо к тому и другому одновременно, либо ни к тому, ни к другому, а непосредственно к творческой способности воображения. Не имея возможности в данной статье подробно останавливаться на этой интереснейшей закономерности развития культуры, охарактеризуем кратко лишь современное ее состояние. Роль различного рода зрелищной информации так велика в наше время, что зарубежные ученые нередко называют его «оптическим веком» ** или «цивилизацией изображения» ***. И в самом деле, наряду с широчайшим распространением фотографии современная культура насыщена кинематографическими и телевизионными, спортивными и спортивно-художественными зрелищами; различными видами рекламы — от плаката до светового табло; всевозможными выставками — от мини-экспозиции витрины магазина до макроэкспозиций национальных и всемирных народнохозяйственных выставок.

Представляется, однако, что зрелищная культура в буржуазном и социалистическом обществах имеет существенные различия, незамечаемые или недооцениваемые авторами многих исследований.

Дело в том, что зрелищная ориентация буржуазной культуры и, в частности, быстрое распространение фотографии уже в XIX веке связаны с формированием особого типа мышления, который мы назвали бы по имени одного из главных направлений буржуазной философии — позитивистским.

Позитивизм провозгласил ценность одного лишь точного, конкретного знания и высказал решительное недоверие ко всяким теоретическим обобщениям, к идеологическому осмыслению мира. С этой точки зрения наглядное изображение предмета должно было цениться выше, чем словесное описание, а в ряду различных способов изображения особенно привлекательным оказывалось фотографическое, поскольку оно обладает недоступной ни слову, ни живописи достоверностью, подлинностью запечатления факта, события, лица, вещи. Так стало возможным *противопоставление* визуальной информации другим средствам познания мира. Это противопоставление явилось одним из устоев так называемой «массовой культуры» и усиленно используется ныне в буржуазном обществе для деидеологизации культуры.

Показательно, что в книге К. Павека «Оптический век» принцип буржуазной массовой культуры был определен формулой «глаз вместо разума», и столь же закономерно, что известный теоретик фотоискусства из ГДР Б. Байлер противопоставил этой формуле формулу социалистической культуры — «глаз вместе с разумом» *. Вот почему проблема соотношения визуальных и словесных средств культуры — в кино и на телевидении, в печати и в рекламе, в частности, соотношение фотографии и текста в периодической печати — решается у нас на основе признания их взаимной дополнительности, а не конфликтной противоположности: изображение и текст должны поддерживать друг друга, взаимно компенсируя ограниченность того и другого.

Учитывая эту принципиальную установку социалистической культуры, следует верно оценивать специфические возможности фотографии, отличающие ее не только от средств словесно-описательных, но и от других изобразительных средств современной культуры.

Первая особенность фотографии — многообразие сфер ее применения. Ни живопись, ни графика, ни кинематограф, ни телевидение не имеют такого повсеместного распространения в культуре, как фотография. В этом отношении ее универсальность сопоставима только с универсальностью использования слова.

Но дело не только в количественном аспекте проблемы, более существенно качественное своеобразие фотографического «сектора» зрелищной культуры.

Если во времена Шарля Бодлера при размышлении над своеобразием фотографии достаточно было сопоставить ее с живописью, если в 20-е годы нашего века Ласло Моголи-Наги должен был сравнивать ее также и с кинематографом, то сегодня этот ряд необходимо пополнить новым могущественным представителем «зрелищной культуры» — телевидением. Оказывается, что фотография стоит в центре ряда, крайними точками которого являются живопись и телевидение.

Действительно, в живописи (как и в графике, и в скульптуре) *изображение* неизбежно опосредуется *воображением*. Даже тогда, когда художник пишет или лепит человека с натуры, он фиксирует в ма-

* См. Место зрелищных искусств в художественной культуре. Обзорная информация (составитель Н. А. Хренов). М., 1977.
** K. Pawek. Das optische Zeitalter. 1963.
*** E. Fülchignom. La civilisation de l'image. P., 1975.

* B. Beiler. Die Gewalt des Augenblicks. Gedanken zur Ästhetik der Fotografie. 2-te erweiterte Auflage, Leipzig, 1969, s. 23.

териале не саму натуру, а то, какой она представляется его воображению (натура может вообще отсутствовать в творческом акте). В телевидении, напротив (речь идет, разумеется, о прямой телевизионной трансляции), изображается то, *что* происходит, и то, *как* оно происходит.

Следовательно, живопись по самой своей природе создает не документальное, а интерпретационное изображение, тогда как телевидение по природе своей документально. Для того, чтобы телепередача приобрела обобщающе-интерпретирующий и, тем более, художественно-образный смысл, нужны специальные «ухищрения» — не зря телефильмы были созданы позднее, чем телевидение как таковое.

Подобно телевизионному, фотоизображение тоже, с одной стороны, фиксирует, говоря философским языком, эмпирическое «наличное бытие», создает документальный «слепок» предмета, который и воспринимается, и используется часто как документ. С другой стороны, фотография нашла многообразные средства преодоления своей изначальной дагерротипной прикованности к изображаемому объекту, научилась обобщать, интерпретировать, художественно осмыслять и активно отбирать объекты, ситуации, состояния, подлежащие изображению при съемке и в процессе изготовления самих снимков.

Фотография доказала, что она может быть подлинным, настоящим, большим искусством, но в то же время сохранила и усовершенствовала способность документальной фиксации жизненной реальности. Она предстает сегодня перед нами как широкий спектральный ряд разных конкретных модификаций некоей инвариантной структуры — единства документально-хроникального, объективно-достоверного изобразительного начала и начала субъективно-выразительного, оценочно-интерпретирующего, творчески-преобразующего. Разное соотношение этих начал позволяет фотографии, с одной стороны, вплотную приближаться к телевизионному прямому репортажу, а с другой, — к живописно-графическому изображению. Однако в обоих случаях фотография «не в праве», а точнее говоря, не в силах перейти границы, отделяющие ее от смежных форм изобразительной деятельности.

Телевизионная камера фиксирует не статику, а процессы, и подвижна сама по себе. Одно уже это различие качественно меняет роль субъекта съемки в фотографии по сравнению с телевидением, принципиально усложняет задачу фотографа, поиска им выразительности — выбора позиции, точки зрения, момента съемки — и в прямом, физико-оптическом, и в переносном, мировоззренческом, смысле этих понятий.

Вместе с тем, как бы близко ни подходила фотография к живописи и графике, она не способна фиксировать на пленке образы, рождающиеся в воображении, и вынуждена запечатлевать то, что реально существует и доступно зрительному восприятию. Стоит фотографии «проникнуться завистью» к рисунку или картине, как неизбежны ее огорчительные поражения. Лишь в редких случаях фотомонтажи, снимки с двойной и многократной экспозицией и другие подобные приемы позволяют обогатить творческие возможности фотографии. Гораздо чаще фотографы испытывают здесь творческие неудачи, потому что изменяют самой природе фотографии, обращают ее в средство формальных украшений — как на бессмысленном пути превращения в фотографику, так и на пути не менее формалистических попыток создания мниможивописных натюрмортов и портретов «а ля Константин Маковский».

Однако в тех пределах, которые «положены» фотографии ее материально-технической базой, возможны самые различные соотношения ее объективной и субъективной, изобразительной и выразительной сторон — от практически полного преобладания первой, делающей фотографию строго документальной, репортажно-хроникальной, до такого взаимопроникновения обеих, которое рождает художественное содержание.

Сколько существует «полос» в этом спектре разновидностей фотографии и каковы они? Б. Байлер выделяет три: «простое воспроизведение предметов», «эстетическую информацию», «художественный образ». Можно предположить и более подробное членение, имея в виду, что переход от одной разновидности к другой является не жестким, скачкообразным, а «скользящим»; но безусловной представляется нам неправомерность позиции тех американских теоретиков, которые полагают, будто в наше время фотография в целом переходит «от документации событий (эту роль ее теперь все больше перенимает телевидение)... к творчеству, становясь видом искусства, родственным живописи», и что вообще «произведение фотоискусства — это просто-напросто мастерски выполненная фотография» *. Столь же односторонним, метафизичным представляется прямо противоположный тезис К. Павека: «Фотография никогда не может стать искусством», ибо между ними существует «непреодолимое различие» **.

В том-то все и дело, что «просто-напросто» природу фотографии определить невозможно, как невозможно подобным образом определить природу словесности, поскольку с помощью слова создаются и документальные описания, и научные исследования, и идеологические трактаты, и художественные творения, а рядом с «чистыми» формами существуют смешанные, переходные, «гибридные» — документально-художественные, научно-идеологические и т. п.

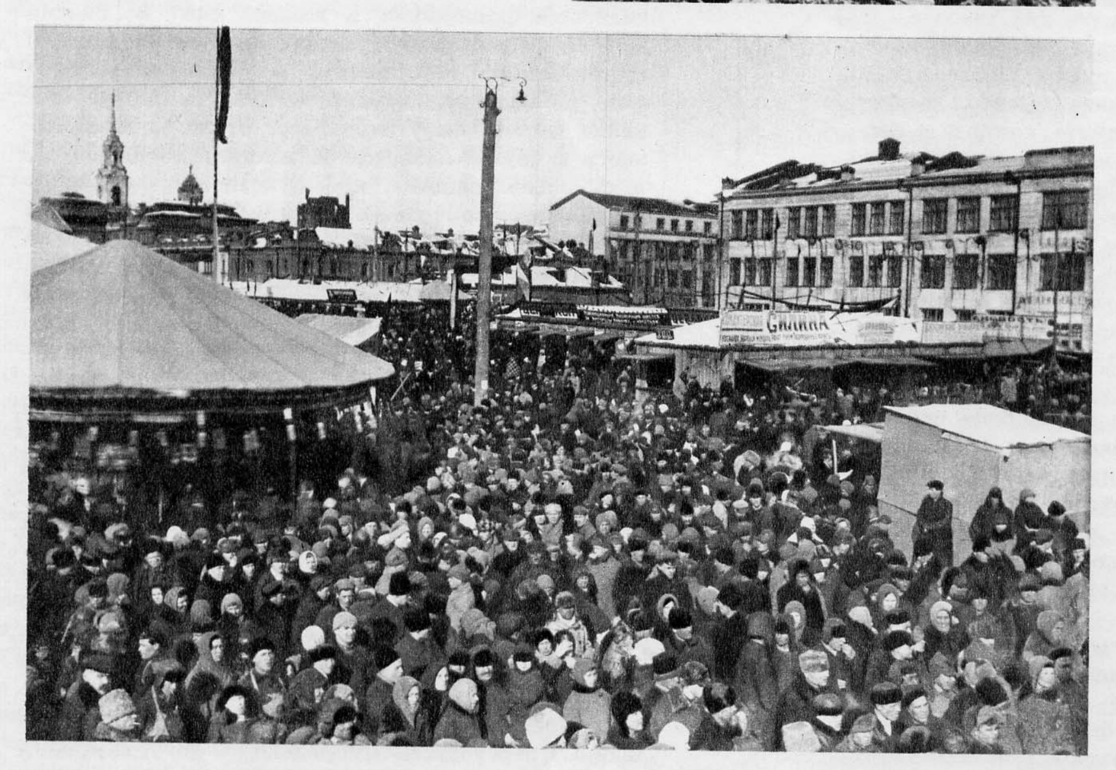
Так и в фотографии — на единой технической базе вырастают разные культурные образования, каждое из которых имеет свою структуру, свои функции, которые выступают как в более или менее «чистых» формах, так и в разнообразных соединениях и скрещениях. При этом речь не может идти о превознесении того или иного рода фотографии над другими, ибо все они *равно, но по-разному* нужны культуре, обществу, человеку. К сожалению, обыденному сознанию кажется, будто искусство «лучше», «выше», «достойнее», чем другие виды человеческой деятельности, и что поэтому признание фотографии фотоискусством повышает ее социальный престиж... В действительности же культура имеет демократическое, а не олигархическое устройство, и все ее отрасли равноправны и равноценны, так как удовлетворяют разные общественные потребности.

Отсюда следует, что каждому роду фотографии должен соответствовать особый способ ее зрелищного существования. Тут мы сталкиваемся со специальной культурно-эстетической проблемой — проблемой реального функционирования фотографии в культуре и, в частности, экспонирования произведений фотоискусства, которая заслуживает особого рассмотрения. Ей будет посвящена следующая статья.

---

* «Диалог—США», 1977, № 1.
** K. Pawek. Total Photographie. Olten und Freiburg im Breisgau, 1960, s. 85—89.

ПЕРВЫЙ ПРИЗЕР «СОВЕТСКОГО ФОТО»



В 1926 году журнал «Советское фото» подвел итоги своего первого фотоконкурса «За работой». Среди 127 его участников первым призом был отмечен свердловчанин Николай Константинович Татарченко (1894—1942) — тогда уже известный на Урале фотожурналист.
Еще до революции Татарченко прошел школу мастерства в фотоателье, а в начале 20-х годов работал для «Политпросвета» и «УралРОСТА», агитировал снимками за молодую Советскую власть. Потом Татарченко — фотокорреспондент «Уральского рабочего» и «Крестьянской газеты». Он часто печатался и в местном иллюстрированном журнале «Товарищ Терентий». В № 16 за 1925 год там был опубликован очерк «У мраморских кустарей». Текст написал П. Бажов, снимки к очерку выполнил Татарченко, но их напечатали без указания фамилии автора. Так было принято в то время. Один из этих снимков — «Уральские кустари. Дед и внук» — и получил через год приз «Советского фото».
«Советское фото» и в дальнейшем печатало жанровые снимки Татарченко — «Рабкор за заметкой», «В литейном цехе», «Гранильщик»... На родине мастера, в Свердловске, была выпущена серия его фотооткрыток под названием «Виды Свердловска».
И все-таки в историю советской фотографии Николай Татарченко вошел прежде всего как первый фотолетописец Уралмашзавода. Не случайно лучшие снимки Татарченко и сегодня бережно хранятся в музее Уралмаша.

Е. БИРЮКОВ

**Фото
Н. ТАТАРЧЕНКО**

Первые строители Уралмаша. 1927 г.

Ярмарка в Свердловске. 1927 г.

Уральские кустари. Дед и внук. 1925 г.

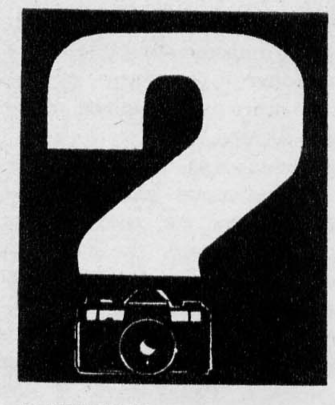
ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ...

Когда и кем был предложен термин «фотография»?

Некоторые историки фотографии ошибочно приписывают этот термин члену Парижской академии наук Доминику Франсуа Араго. В действительности же термин «фотография» использовался еще до обнародования открытия Дагерра по крайней мере дважды. Английский астроном, один из пионеров фотографии Джон Гершель предложил его английскому ученому Уильяму Генри Фоксу Тальботу в письме, датированном 28 февраля 1839 года, а за три дня до этого, 25 февраля 1839 года, этот термин фигурировал в берлинской газете «Фоссише цайтунг» в статье, приписываемой корреспонденту Гершеля, немецкому астроному И. Медлеру. Фокс Тальбот впервые использовал приставку «фото», назвав изобретенный им способ фотографии на бумаге «фотогеничным рисованием». Академик же Араго, выступая с докладом 3 июля 1839 года в палате депутатов французского парламента, уже широко и без каких-либо пояснений пользовался терминами «фотография» и «фотографический» как общеизвестными и в том значении, которое они имеют сейчас.

Почему в слове «фотография» заимствованы корни из языка Древней Греции, где фотографии не существовало?

Новые термины для обозначения новых явлений



и предметов не конструируются «из ничего». Обычно для них используют старые слова (в науке — преимущественно древнегреческие и латинские), в комбинации которых возникает новый смысл. Так было и в данном случае. Из двух греческих слов — «фос», родительный падеж «фотос» (свет), и «графос» (писать) — было составлено новое слово «фотография», дословно переводимое на русский язык как «светопись». Им обозначали способ получения фиксированного видимого изображения в результате действия света на светочувствительные соли серебра.

Сколько значений имеет термин «фотография»?

Фотографией (и не только в обиходе!) склонны называть, во-первых, способ получения изображений посредством света; во-вторых, помещение, где этот способ применяется (взамен «фотоателье»); в-третьих, результат, продукт съемки (вместо «фотоснимок»). Таким образом, фраза: «В ателье посредством фотографии делают снимки» могла бы звучать так: «В фотографии посредством фотографии делают фотографии».

Кого следует считать родоначальником фотоискусства в России?

Зачинателями фотоискусства в России были С. Л. Левицкий и А. И. Деньер — выдающиеся мастера реалистического фотопортрета.

Сергей Львович Львов-Львицкий, впоследствии изменивший свою фамилию на Левицкий, был двоюродным братом А. И. Герцена.

Левицкий выполнил знаменитый портрет Герцена — писатель сидит в кресле, задумчиво облокотившись на стол. Этот портрет оказал определенное влияние на художника Н. Н. Ге, который в своей картине «Тайная вечеря», рисуя Христа, погруженного в размышления, повторил позу Герцена на этой фотографии. Левицкий — автор группового снимка русских художников, среди которых — Н. В. Гоголь, и уникального группового портрета русских писателей.

Андрей Иванович Деньер известен тем, что применял в фотографии некоторые идеи, заимствованные из живописи, и делал это весьма успешно.

Когда Деньер открыл в Петербурге свою дагерротипную мастерскую, ретушером у него работал молодой И. Н. Крамской.

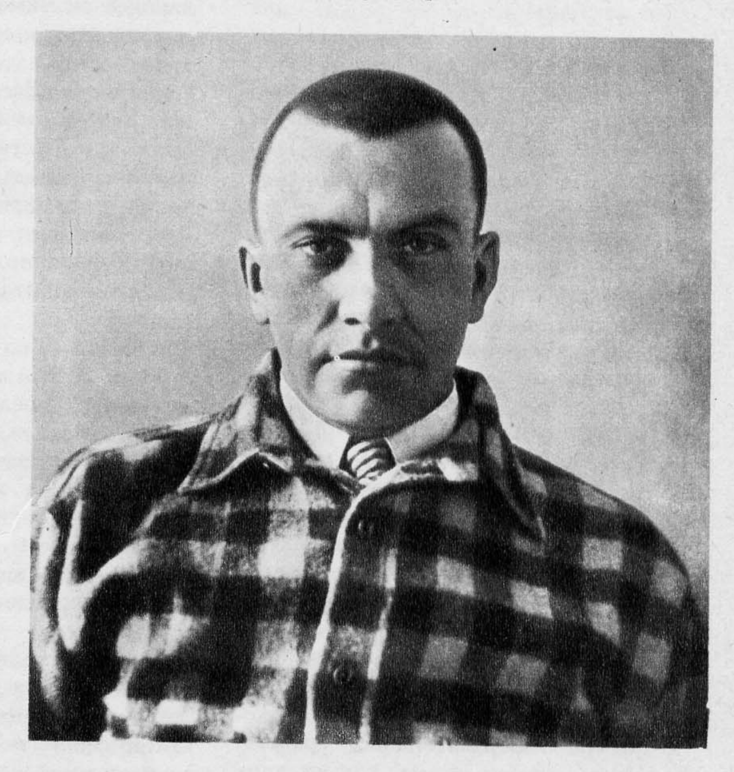
Деньер — автор известного фотопортрета Т. Г. Шевченко, который лег в основу замечательного живописного портрета, принадлежащего кисти Крамского. Известно, что выдающийся художник-портретист до мельчайших подробностей воспроизвел в картине все детали фотографического изображения.

---

* Подготовлено по материалам журналов «Фотограф», «Фотограф-любитель» и «Книги для фотолюбителей» В. П. Микулина. М., «Московский рабочий», 1969.

ИЗ АРХИВА МАСТЕРА

ПОРТРЕТ ЛЮБИМОГО ПОЭТА



5 февраля 1926 года. Я работаю фоторепортером газеты Приазовского края «Советский юг» в Ростове-на-Дону.
Получаю задание — сфотографировать приехавшего в город пролетарского поэта Владимира Маяковского. Задание и радует меня, и пугает, ведь нужно сделать не обычный, рядовой снимок городской хроники, а портрет знаменитого, любимого молодежью поэта-трибуна.
Волнуюсь, готовлю к работе свой фотоаппарат «Эрнеман» 9×12 см с одинарным растяжением меха. В сопровождении ответственного секретаря редакции Мартына Мержанова рано утром прихожу в гостиницу «Деловой двор».
С трепетом звоню в номер. Дверь открывает сам Маяковский и, приветливо поздоровавшись, приглашает войти. Пока он разговаривает с Мержановым, я бегло осматриваю маленький номер, в котором живет поэт, отыскиваю уголок посветлее, пригодный для съемки.
Увидев, что я мнусь в нерешительности, Маяковский прервал разговор с Мержановым: «Что, молодой человек, сфотографировать меня хочешь? Так действуй».
Надев теплую клетчатую блузу, он сел на указанное мною место у окна. Но вот беда: половина лица оказалась освещенной, а другая — совсем темной. Мержанов взялся мне ассистировать, отражая свет от окна на лицо простыней.
Извинившись, я предупредил Маяковского, что выдержка будет большой, и попросил терпения. Приходилось учитывать слабую светосилу объектива, да и кассеты были заряжены пластинками низкой чувствительности.
Выдержка длилась несколько секунд. Поэт сидел не шевелясь, буквально замер перед объективом.
Закончив съемку, мы втроем направились в редакцию. С того дня прошло более пятидесяти лет, но я до сих пор не могу забыть встречу с Маяковским и эту съемку.

М. МАРКОВ-ГРИНБЕРГ

БЕСЕДЫ
С ФОТО-
ЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет
фотожурналист
Лев Шерстенников

ФОРМУЛА УСПЕХА

Перед нами серия снимков М. Чернова «Мастерство актера». На выставке, глядя на фотографии из очерка о Михаиле Ульянове, сделанные другим автором, — фотографии разнообразные: на сцене и в быту, цветные и черно-белые, шутливые и серьезные — я подумал, что среди них не хватает единственного, но, на мой взгляд, самого главного снимка, снимка, в котором бы раскрывался неукротимый темперамент, масштабность дарования актера, его, ульяновская, взвинченность, способность «рисовать» образ смелыми, резкими и чрезвычайно точными штрихами.

Чернов нашел путь к решению этой задачи. Он предельно ограничил себя в выборе изобразительных средств: в кадре — только сцена, только эпизод, только крупный план. Однако именно в таком решении отразились наши представления и о характере роли, и о мастерстве актера, и о самой его личности. Да, это — Ульянов, которого мы знаем. А фотоснимки дополняют, развивают, углубляют наше знание.

И все же, размышляя о природе таких снимков, понимаешь: работа фотомастера в такой серии неизбежно вторична. Первично здесь — искусство актера, его игра, его трактовка роли. Обстоятельство, ничуть не умаляющее значимость творчества фотографа. Но оно, это обстоятельство, существует.

Попытаюсь пояснить свою мысль. Работа актера сама по себе представляет отбор художественных средств. Каждая деталь, каждая мизансцена спектакля — все происходящее на сцене продумывается так, чтобы наиболее точно и полно донести до зрителя идею пьесы. Это — закон театрального искусства.

Наблюдая окружающий мир, мы вольны делать выводы сами, на основе своих представлений о жизни, своих взглядов, своего опыта, характера... В театре нас ведет за собой мысль автора и исполнителей спектакля. Мы видим жизнь их глазами, воспринимаем их интерпретацию. Это к нам, зрителям, обращена вся система художественных средств театра.

Но вот «мгновения» спектакля остановлены фотокамерой. Ведь, по сути, то, что талантливо показывает нам автор серии, может и должен увидеть сам театральный зритель.

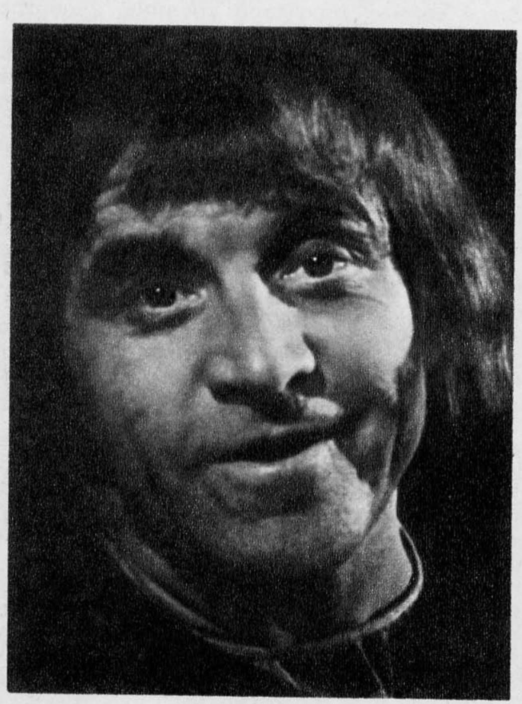
Таким образом, фотограф здесь выступает чуть ли не в роли технического фиксатора (я намеренно говорю «чуть ли», так как вовсе не ставлю знака равенства), а главное — рисунок роли, характер персонажа становятся не столько заслугой репортера, сколько — прежде всего и главным образом — самого актера.

Вот то обстоятельство, которое в подобных случаях даже самой безупречной фотографии не дает выйти за пределы интересной, но все-таки в какой-то мере прикладной работы. Представьте, что фотограф сумел разглядеть столь острый характер, столь бурный темперамент не на сцене, а в реальной жизни. Разглядеть и вот так же убедительно показать. В чем была бы разница? Да в том, что в данном случае фотографу принадлежит честь первооткрывателя. Без его участия, его наблюдательности никто не увидел бы этот характер, не проник бы в суть человека «из жизни». Это целиком его, фотографа, открытие.

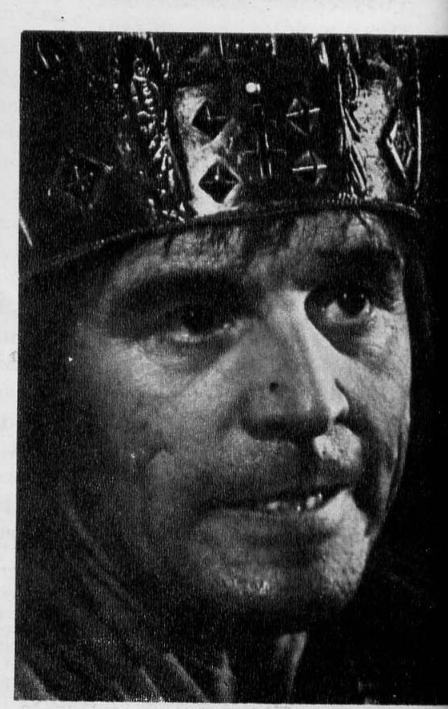
Приведу еще один пример. Излюбленными объектами съемки для нас являются балет (особенно его репетиции) и дирижеры во время исполнения. Пристрастие такое понятно: балет полон движения, здесь не будет скучных, статичных кадров. Но не это, на мой взгляд, главное. На репетициях происходит удивительная вещь: реальные характеры актеров и характеры создаваемых ими персонажей причудливо смешиваются. Чувства изображаемые и чувства реальные существуют здесь рядом, в них порой совсем непросто разобраться, особенно непосвященному, случайному зрителю.

Жест отчаяния, изображенный актером, мы можем воспринять на снимке как выражение состояния самого актера — неудовлетворенность своей

Продолжение. Начало см. «СФ», 1978, № 2.







работой, усталость... Такие фотографии интересны, привлекательны, их охотно принимают на выставки, снимки получают награды. Но настоящие фотографические открытия, к сожалению, и здесь случаются не часто.

В нашей памяти хранятся десятки ярких снимков, посвященных творчеству дирижеров. Вольно или невольно фотограф, снимающий дирижера с палочкой, уже облегчает свою задачу. Нетрудно сделать динамичный, экспрессивный снимок. Гораздо труднее — психологичный.

Почти каждый дирижер «проигрывает» своим лицом все оттенки исполняемого произведения. Существует множество чисто «рабочих» моментов, связанных с техникой дирижирования, общением с музыкантами. Здесь много «работы на зрителя», и увидеть в поведении дирижера за пультом черты главные, выражающие его характер, удается далеко не всем и не всегда. Однако без этого умения открытие фотографа уже не совсем самостоятельно, оно носит признаки вторичности.

Мне вспоминается фотография В. Рахманова «После репетиции. Арам Хачатурян». Усталое лицо, никакой позы, никакой преднамеренности, никакой «игры». Перед нами — человек известный, крупная личность, яркий художник, жизнь которого полна титанической работы. Мягкий характер снимка своей безыскусственностью словно приближает его к нам, делает более доступным.

Но на выставках часто висят фотографии известных людей. Люди-то интересные, а фотографии — средненькие. Нет ли тут расчета на то, что «вывезет» личность известного человека? Мы ведь не все имеем возможность увидеть его близко, так хотя бы посмотреть на фотографии, особенно если герой не в официальной обстановке, а в простых человеческих ситуациях.

Что ответить? Доля истины в таком вопросе есть. Да, человек, о котором мы много слышали, которого видели на сцене, на экране — такой человек нам всегда особенно интересен. И внимание, которое мы проявим к запечатлевшей его фотографии, действительно, может вызываться нашим любопытством, а не достоинствами снимка.

Но не только.

Я был свидетелем, как фоторепортер принес для отбора на выставку почти сотню портретов знаменитостей. Однако на снимках ничего, кроме внешних примет изображенного человека, не было — почти все работы были отклонены. Снимки не сумели убедить своими фотографическими достоинствами.

Но не будем говорить о снимках посредственных, вернемся к работе Рахманова. Так вот, безупречна ли она? Ну, скажем, если руководствоваться критериями, по которым мы судили собранную Э. Стейхеном выставку «Род человеческий»? Я еще раз хочу оговориться, что высказываю сейчас лишь свое, возможно, слишком субъективное мнение. Думаю, что в окружении работ из стейхеновской коллекции эта фотография показалась бы недостаточно полновесной. Ей не хватает, например, информативности.

Мы, конечно, воспринимаем такой кадр без затруднений, но лишь потому, что лицо Хачатуряна знакомо каждому. Представим же, что где-то композитора не знают, впервые видят его, — как тогда понять, кто перед нами? Что в снимке говорит о роде деятельности этого человека? О круге его интересов? Сразу возникает множество вопросов. Снимок не предусмотрел их, оказался недостаточно емким.

Вы вправе сказать: в конце концов это портрет, и не важно, кто и что на нем, важно, каков он сам по себе. Верно. Можно снимок рассматривать и так. Но тогда возникают новые вопросы: какой тип он изображает, какова социальная принадлежность человека и т. д.? Допустим, для фотографической удачи даже и это не так уж существенно, но тогда важно, каково само по себе схваченное состояние, каковы свет, композиция, передача фактуры, каковы чисто художественные достоинства снимка. Но ведь и чисто фотографическая выразительность едва ли выдвигалась автором в качестве основной цели. Вот почему данный снимок может быть воспринят лишь в определенных условиях — он рассчитан на некую предварительную информацию, которой зритель уже располагает и которую автор сознательно или невольно не стал вносить в свою работу.

Я убежден, что безупречная фотография не терпит подобных пробелов.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

М. ЧЕРНОВ
(Москва)
Мастерство актера
(Михаил Ульянов)











А. САВОН
(Запорожская обл.)
Это — мотокросс

Р. БУМАГИН
(Москва)
Пять минут отдыха

В. ВАСИЛЬЕВ
(Мурманская обл.)
Рысаки-вездеходы

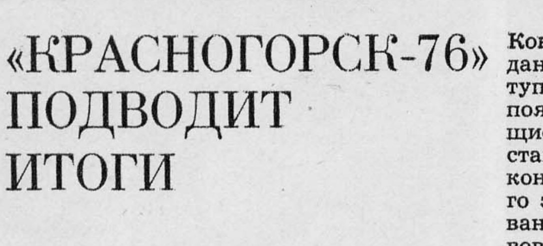
В. НОВИКОВ
(Новосибирск)
Академик
А. Д. Александров

О. СИЛИЦКИЙ
(Москва)
Своими руками









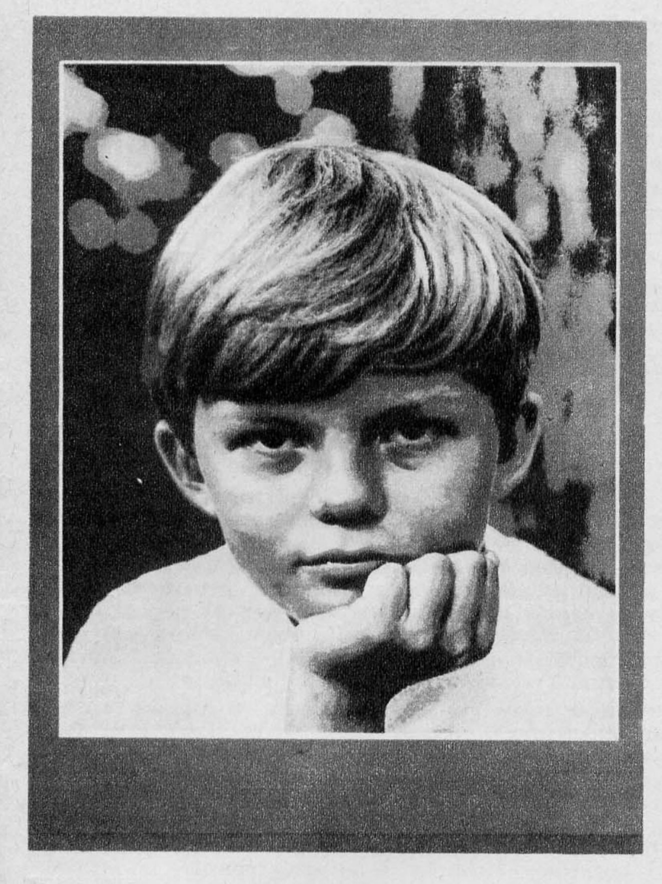
«КРАСНОГОРСК-76» ПОДВОДИТ ИТОГИ

И. СЕЛЕЗНЕВ,
член жюри конкурса

Конкурс редко обходится без неожиданностей. Известные фотографы уступают призовые места новичкам, появляются новые, сразу привлекающие к себе внимание имена... Не составил исключения и девятый фотоконкурс Красногорского механического завода. Так, в творческом соревновании среди любительских коллективов на первое место вышел известный пока еще немногим фотоклуб «Сибирь» (Новокузнецк), оставив позади лидеров прошлых лет — фотоклубы «Новатор» (Москва) и ВДК (Ленинград). Они заняли вторые места. Коллекция «Сибири» получила также специальный приз газеты «Комсомольская правда». Третьи места — за фотоклубами «Факел» (Новосибирск), «Запорожье» и «Монино» (Московская область). 25 фотоклубов страны стали участниками смотра. Все они награждены дипломами.

В ходе Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся в различных республиках, краях и областях страны состоялись уже сотни фотовыставок и конкурсов. Тем приятнее отметить, что даже на фоне такого изобилия фотографических смотров конкурс Красногорского завода не прошел незамеченным и пополнил галерею любительской фотографии работами самобытными и серьезными.

На этот раз в Красногорск было послано 2306 снимков — несколько меньше, чем поступало в прошлые годы, но более высокого технического и художественного уровня. В основной массе эти работы подтвердили важную тенденцию современной фо-







Е. КРИВЦОВ
(Новосибирск)
Портрет мальчика

В. САМУСЕВ
(Красногорск)
Античный зал

В. ТАРАСЕНКО
(Запорожье)
Концерт

тографии: фотолюбители стремятся искать сюжеты активные, динамичные и жизнеутверждающие. В снимках все меньше вялой созерцательности. Не случайно, вероятно, членам жюри пришлось рассматривать относительно небольшое количество этюдных работ. У этого жанра, разумеется, по-прежнему были свои преданные сторонники, но тематический перевес в сторону репортажной съемки, бытовых зарисовок и спортивных сюжетов очевиден, во всяком случае, на этом конкурсе. Важно отметить и возросшее мастерство в постижении секретов позитивного процесса, сложных способов печати.

В конкурсе приняли участие два молодежных коллектива, получивших специальные премии: фотоклуб Харьковского авиационного института и детская фотостудия Красногорской станции юных техников. Последняя удостоена и приза журнала «Советское фото».

В индивидуальном зачете по разделу «Жанр» первое место присуждено В. Смирнову (Ленинград), второе — М. Голосовскому (Красногорск). По разделу «Портрет» первое — А. Жиркову (Волгоград), второе — Л. Ассанову (Монино). По разделу «Пейзаж» первое — С. Тимофеевой (Ленинград), второе — А. Лашкову (Новосибирск). По разделу «Этюд» первое — Д. Сумарокову (Горький), второе — Н. Соколову (Новосибирск). По разделу «Спорт» первое — А. Нехаевскому (Москва), второе — В. Котову (Сосновый бор, Ленинградская область). За цветной снимок первое — О. Малеваному (Харьков), второе — А. Лыкову (Кишинев). За серию снимков первое — В. Егорову (Ковров), второе — Н. Долматову (Волгоград). За событийный репортаж первое место не было присуждено, второго удостоен Ю. Зинин (Кишинев). 54 участника получили почетные дипломы.

Высокому уровню конкурсных работ во многом способствовало использование авторами высококачественной техники — продукции Красногорского механического завода: удобных, надежных камер и совершенной оптики. Завод постоянно борется за улучшение качества выпускаемой аппаратуры с учетом требований международных стандартов.

Устроители смотра благодарят всех его участников, поздравляют призеров и приглашают любителей к участию в десятом конкурсе.

БЕСКРОВЕН ЛИ «ФОТОВЫСТРЕЛ»?

И. МУХИН
Фото автора

В свободные дни «урбанизированного» человека тянет за город — в лес, на речку, в горы... Даже несколько часов, проведенных на лоне природы, восстанавливают душевное равновесие, снимают стресс. Природа дарит нам удивительные впечатления, и всегда много желающих сохранить эти впечатления не только в своей памяти, но и в фотокадрах.

Съемка животных... Она доставляет огромную радость, приучает к наблюдательности, требует сноровки и ловкости. И самое главное — человек, который научился быть внимательным к природе, начинает иначе — бережней, заботливей — относиться к окружающей среде.

И все же поговорим об ответственности фотоснайпера. Охота с фоторужьем и правда, как любят говорить, «бескровная». Но всегда ли вполне безобидная?

Неосторожное, биологически неграмотное, грубое вторжение с камерой в мир живой природы может, как показывает опыт, привести к самым печальным последствиям.

Наибольший вред, сами того не ведая, начинающие фотоохотники наносят певчим птицам. Фотографируя у гнезд, они, как правило, обламывают ветки, вырывают мешающую им траву — и гнездо, ранее замаскированное, сразу оказывается на виду. Снимая «в открытую» короткофокусными объективами, любители редких кадров беспокоят птиц, травмируют их психику, заставляют излишне тревожиться, кричать. После ухода таких «снайперов» к гнезду зачастую слетаются хищники — и не коршуны или ястребы, а самые обыкновенные вороны, сороки, сойки. Взволнованные крики мелких птиц всегда привлекают их внимание: если в период выведения потомства беспокоятся взрослые птицы — значит, поблизости гнездо, значит, есть чем поживиться.

Идя по лесу или по степи, человек с фотоаппаратом стремится проникнуть в самые укромные места и, конечно, приминает траву, прокладывает новые тропки — путь, которым в сумеречные часы непременно воспользуется четвероногий хищник. Дело в том, что у большинства животных есть свой «охотничий» участок — зверь досконально знает свои владения, и его маршруты поисков добычи более или менее постоянны. Появление новой тропки не ускользнет от его внимания. И вот по следам человека лиса или одичавшая собака придет к гнезду, которое до той поры находилось в стороне от привычных путей хищника.

Роковым для будущего потомства может стать и вынужденный взлет вспугнутой фотоохотником птицы. Там, где покой пернатых часто нарушается людьми, вороны используют эти моменты для добычи корма. С раннего утра они рассаживаются на вершинах деревьев и часами выжидают удобного случая. Участь обнаруженных воронами гнезд печальна: расклевываются яйца, поедаются птенцы...

Более того, бесцеремонность фотографа может вынудить птиц бросить отложенные яйца. Так порой поступают не только крупные, осторожные птицы — лебеди, журавли, серые гуси, кряквы, но и певчие дрозды. Чем свежее кладка, тем больше вероятности, что после вторжения человека гнездо осиротеет.

По неопытности можно нанести огромный ущерб колониям гнездящихся чаек — даже при съемке из укрытия. Вспугнутые отблеском объектива или неосторожным перемещением переносного скрадка, ближайшие к укрытию чайки резко взмывают вверх. И вот уже всполошилась целая стая. Беззащитные птенцы, как правило, в это время покидают гнезда и начинают бегать по колонии. Когда же взрослые птицы возвращаются, начинается массовое избиение чужих птенцов. Колонию охватывает паника. Подоспевшие родители спешат на помощь, то и дело вспыхивают драки — гибнут и малыши, и насиженные яйца. А начало всей этой лавине трагических событий положила элементарная неосторожность любителя живой природы...

А что творится после вторжения неопытного фотографа в колонии черноголовых чаек! Обычно здесь, около гнезд своих сородичей, постоянно держатся холостые особи, которые не прочь поживиться яйцами. Как только вспугнутые птицы взлетают, эти хищники опускаются первыми и приступают к пиршеству. Подлетевшие хозяева бросаются на защиту своей кладки. Но пока «выясняются отношения», яйца оказываются поврежденными, расклеванными, растоптанными, «обездоленные» родители набрасываются на гнезда соседей — так за какой-нибудь час самими же черноголовыми чайками может быть уничтожена колония в тысячи гнезд. А виной всему — опять-таки биологическая неграмотность фотоохотника.

Не слишком ли дорогая цена за несколько кадров?

Урон птицам можно нанести не только в период насиживания яиц. Стоит в росное утро несколько раз подряд вспугнуть выводок тетерева, рябчика, глухаря или куропатки, и птенцы непременно промокнут, кто-то из них отстанет от самки и неминуемо погибнет от переохлаждения, голода или от хищников. По этой же причине недопустимо фотографировать затаившегося птенца, когда взрослая птица уводит часть выводка с собой.

Бесцеремонная съемка может привести к гибели даже крупных животных — только что народившихся косулят, оленят и других копытных. Дело в том, что запах человека у животных ассоциируется с опасностью, и порой чувство страха может оказаться сильнее материнского инстинкта. Животное обращается в бегство, бросив свое потомство. Оставленные надолго новорожденные, как правило, погибают. Поэтому, если вы встретите во время съемок затаившегося малыша, постарайтесь обойти его стороной, не ласкайте и, тем более, не перетаскивайте на новое место ради «удачного» кадра. Запах человека, оставшийся на шерстке детеныша, может отпугнуть боязливую мать. Кроме того, по вашим следам на малыша может набрести какой-нибудь лесной хищник, и тогда участь новорожденного будет решена.

«Бескровная охота» на поверку оказывается чреватой самыми серьезными опасностями для живой природы. Вот почему в нашей стране и за рубежом введены ограничения на фотографирование редких и исчезающих животных у гнезд, нор и логовищ. В Латвийской ССР, например, съемка диких животных, включенных в список охраняемых государством, во время вывода молодняка и высиживания птенцов (с 1 мая по 1 июля) допускается только с письменного разрешения Министерства лесного хозяйства и лесной промышленности. Во время фотоохоты запрещается демаскировать и перемещать гнезда, преследовать и отлучать молодняк от матери. Фотоохота в этот период приравнивается к браконьерству со всеми вытекающими отсюда последствиями.

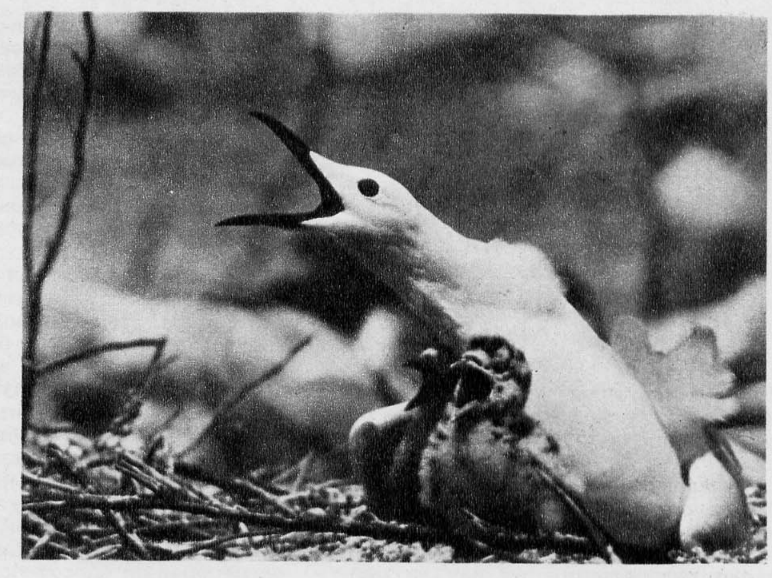
По рекомендации старейшего фотоохотника А. Я. Артюхова Центральный совет Всероссийского общества охраны природы внес предложение не принимать на фотоконкурсы снимки птенцов и взрослых птиц у гнезд. Пока это первые шаги, ограничивающие бездумное вторжение неподготовленного фотографа в мир живой природы.

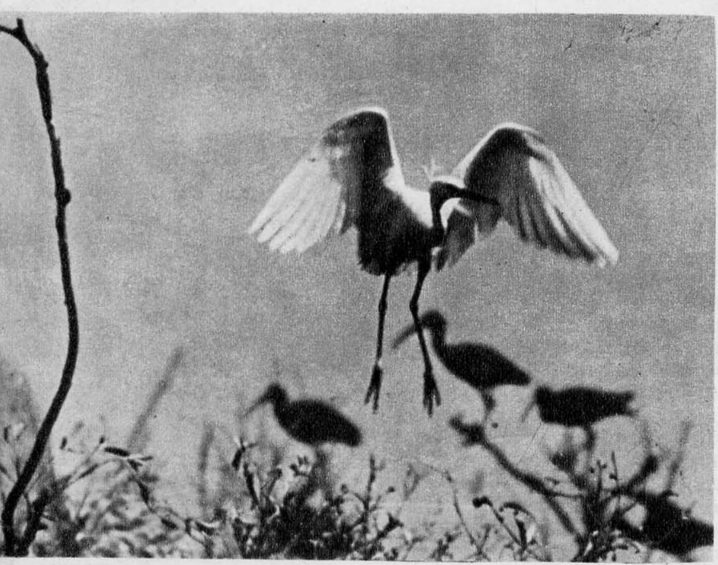
Съемка животных требует биологической компетентности. Необходимо и специальное оснащение: длиннофокусная оптика, позволяющая вести съемку издалека, приспособления для маскировки. Нужна истинная, мудрая любовь к природе, которая всегда подскажет фотографу ту невидимую границу, за которой «бескровная охота» становится охотой опасной.

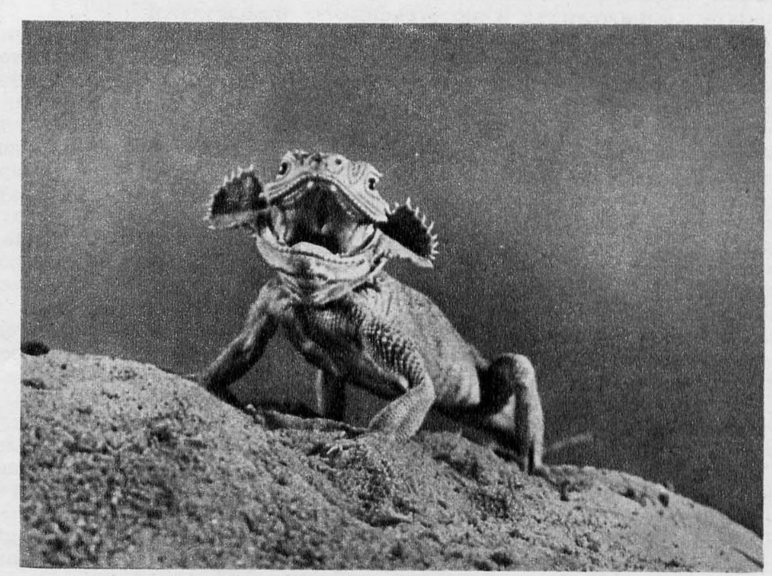
От редакции

Статья И. Мухина, нам думается, поднимает очень важную проблему этики фотоохотника, особенно актуальную в наши дни, когда вопросы охраны окружающей среды становятся все более острыми и общеволнующими. Снимки, которые мы публикуем на этих страницах, доказывают, что увлекательные фотографические трофеи возможны и при условии соблюдения максимальной осторожности по отношению к живой природе. Здесь, как нигде, противопоказано холодное, досужее любопытство — здесь нужен взгляд друга...

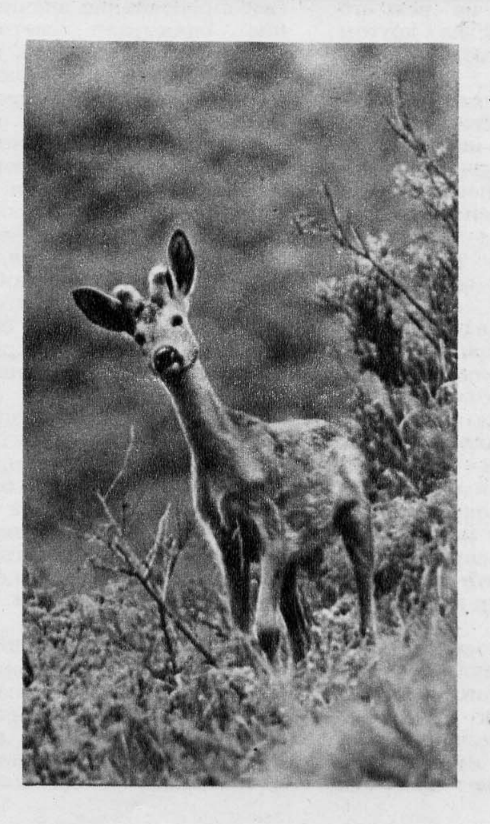












Перевязка
(Съемку подвижных животных облегчают объективы с прыгающей диафрагмой)

Каравайки
и белая цапля
(Основные объективы при съемке птиц — оптика с фокусным расстоянием 300—500 мм)

Шакаленок
(В отличие от копытных хищники не бросают своих малышей, когда их беспокоит человек)

Морской голубок
(Чаек обычно снимают из каркасных переносных укрытий, устанавливаемых у отдельно расположенных гнезд)

Ушастая круглоголовка
(Пресмыкающиеся и земноводные менее болезненно реагируют на беспокойство и их можно снимать короткофокусными объективами)

Косуля
(Любопытство животных — фактор, облегчающий съемку зверей и птиц. Надо только не дать понять, что перед ними человек)

ВОЛОКОННАЯ ОПТИКА И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ

В последние годы в оптике быстро развивается новое направление — так называемая волоконная оптика, которая находит все более широкое практическое применение во многих областях науки и техники. Благодаря особенностям волоконно-оптических устройств при передаче и трансформации изображений, их начали применять в кинотехнике и фотографии.

Основной принцип использования волоконной оптики заключается в способности передавать свет на некоторое расстояние по очень тонкому стеклянному волокну. Одно волокно способно передать один элемент изображения, большое же количество собранных в пучок или жгут волокон позволяет передать множество элементов, из которых создается целостное изображение. Таким образом, переданное по жгуту изображение состоит как бы из мозаики, причем размер одного элемента этой мозаики равен диаметру отдельного волокна. Жгут из волокон толщиной 5—6 мкм дает изображение из едва различимых точек, которые при рассматривании на расстоянии сливаются. Собранный из стеклянных волокон жгут способен передавать изображение не только по прямому, но и по искривленному пути. При этом его можно изгибать, завязывать в узел, перемещать в стороны на всю его длину — в любом случае на другом конце жгута можно наблюдать изображение.

Если пучок волокон склеить или спечь, как это делают со стеклянными волокнами, то получится жесткий волоконно-оптический диск.

Принципиальной особенностью всех волоконно-оптических элементов является то, что они служат только для передачи на некоторое расстояние уже сформированного оптического изображения, сами же образовать изображение не могут. Для формирования оптического изображения на одном из торцов волоконного жгута используется обычный объектив, при этом на другом его торце можно наблюдать изображение или фиксировать его на пленку. В последнем случае для переноса изображения применяется второй объектив. Изображение на другом торце жгута будет наблюдаться и в том случае, если один из торцов приложить вплотную к изображению, например к фотографии или тексту книги.

Передача света вдоль стеклянного волокна происходит в результате полного внутреннего отражения лучей от его поверхности (рис. 1). Для этого поверхность волокна полируется и покрывается оболочкой из стекла другого сорта. Покрытие оболочки имеет меньший коэффициент преломления (n_2), чем основное волокно (n_1), что улучшает отражение и препятствует проникновению лучей в соседние волокна. Покрытие одновременно предохраняет основное волокно от механических повреждений и загрязнений. Основное волокно имеет обычно форму вытянутого тонкого цилиндра, а оболочка — форму трубки, насаженной на этот цилиндр.

В последнее время для изготовления волокна стали применять полимерные материалы. Толщина волокон должна быть в несколько раз больше длины волны излучения. Так, волокна, предназначенные для пропускания видимых лучей, должны иметь толщину от 5 до 50 мкм. Чтобы пропустить длинноволновые инфракрасные лучи, требуется волокно большего диаметра, чем для видимых и ультрафиолетовых лучей. Но, с другой стороны, чем тоньше диаметр волокна, тем выше разрешающая способность волоконного элемента.

Оптическое изображение возможно передавать только по таким волоконно-оптическим элементам, в которых порядок расположения волокон на выходе соответствует положению их на входе. Такой порядок называется регулярным. Нерегулярные волоконные элементы используются для освещения объектов в труднодоступных местах, когда световые лучи приходится передавать по изогнутому пути.

Как и любая оптическая система, волоконно-оптические элементы характеризуются светопропусканием, разрешающей способностью и передачей контраста. Светопропускание волоконно-оптического элемента зависит от чистоты и прозрачности стекла и длины волокна. Лучшие сорта стекла поглощают приблизительно 1—2% света на длине в 1 см. При этом следует учитывать отражение лучей от поверхности торца жгута, которое составляет 4—5%. На светопропускание значительное влияние оказывает светоизолирующая оболочка и наличие промежутков между волокнами. При круглом сечении волокна светопропускание достигает 60—70%.

Разрешающая способность волоконных элементов в основном зависит от диаметра волокон и плотности их упаковки и может достигать 100—200 лин/мм.

Контраст изображения, получаемого на выходе волоконно-оптического элемента, ухудшается в результате проникновения части света в соседние волокна. С потерей контраста уменьшается и разрешение передаваемого изображения.

По сравнению с линзовой, волоконная оптика имеет то преимущество, что передает изображение с одинаковыми разрешением и освещенностью по всему полю, тогда как каждый объектив к краям поля дает изображение худшего качества, с меньшим разрешением и освещенностью, что является следствием увеличения аберрации.

Изготавливаются волоконно-оптические элементы и в виде усеченного конуса. Они состоят из жестко спеченных конусообразных волокон, так называемых фоконов, которые обладают рядом интересных свойств.

С помощью фокона можно увеличивать или уменьшать масштаб передаваемого изображения, при этом одновременно с уменьшением изображения увеличивается его яркость. При передаче изображения с узкой части фокона на широкую оно увеличивается в размерах, но одновременно уменьшается его яркость. Фоконы изготавливаются с разной степенью уменьшения. Соотношение узкой и широкой частей фокона составляет обычно от 1 : 5 до 1 : 10. Используя фокон вместе с объективом, удается значительно повысить

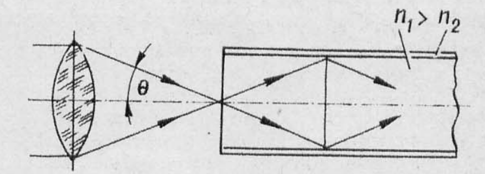


Рис. 1. Прохождение света по стеклянному волокну, заключенному в оболочку

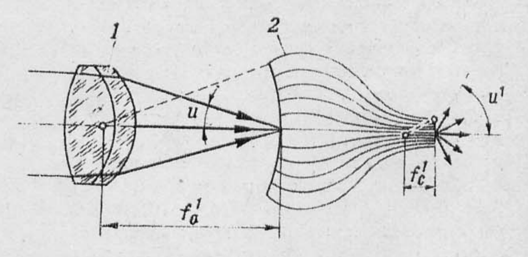


Рис. 2. Схема применения фокона для повышения светосилы объектива: 1 — объектив; 2 — фокон

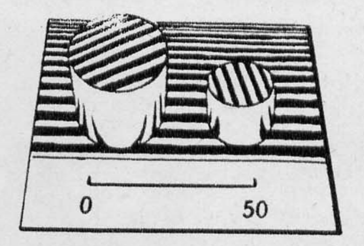


Рис. 3. Волоконные поворотники изображения

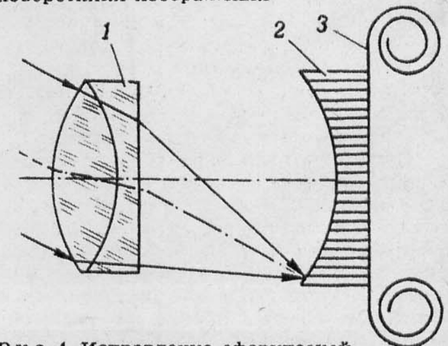


Рис. 4. Исправление сферической аберрации: 1 — объектив; 2 — волоконно-оптический диск; 3 — пленка

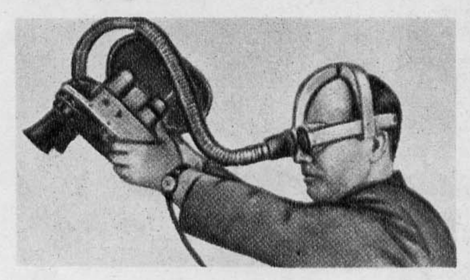


Рис. 5. Гибкий волоконно-оптический визир для кинокамеры

светосилу фотографирующей системы и получить на ее выходе достаточно яркое изображение даже при низкой освещенности объекта. Схема устройства, повышающего светосилу объектива, показана на рис. 2. В этом случае увеличение яркости достигается за счет уменьшения размера изображения фоконом.

Обычно для поворота оптического изображения на какой-либо угол применяются линзы и призмы. Чем больше размер изображения, тем большее расстояние требуется между исходным и повернутым изображениями для системы линза — призма. В случаях, когда в ограниченном пространстве необходимо повернуть изображение на определенный угол, используют так называемые поворотники, в которых волокна уложены под определенным углом (рис. 3). Волоконный поворотник позволяет на минимальном расстоянии повернуть изображение на нужный угол без искажения.

Жесткий волоконно-оптический диск из регулярно и параллельно уложенных волокон, имеющий форму отрицательной линзы с плоско-вогнутой поверхностью, дает возможность выпрямить кривизну поля изображения объектива (рис. 4). С этой целью волоконно-оптический диск помещают между объективом и пленкой: плоской стороной — к последней, кривизной — к объективу. Для полного исправления кривизны радиус волоконного диска должен соответствовать радиусу поля изображения объектива.

По волокнам, собранным в жгут, можно получить на его выходе изображение из самых неудобных и труднодоступных мест по искривленному пути. Эта особенность волоконных жгутов используется в медицине. С помощью волоконного эндоскопа исследуют стенки желудка человека и другие полости. Современные эндоскопы позволяют не только видеть, но и фотографировать исследуемые объекты. При этом для освещения используется внешняя оболочка жгута, которая передает свет внутрь от внешнего источника. В кинотехнике волоконные жгуты нашли применение в системе видоискателя киносъемочного аппарата «Конвас» (рис. 5). Такой видоискатель позволяет оператору контролировать положение объекта съемки и резкость изображения в кадре при самых неудобных положениях камеры или в случаях, когда оператор по разным причинам не может находиться около нее.

Компактность, отсутствие элементов питания, быстрота действия дают возможность широко использовать волоконно-оптические элементы в самых разных условиях. Дальнейшее совершенствование технологии изготовления волоконных жгутов, улучшение их оптических свойств позволят получать изображения высокого качества и без искажений.

Волоконная оптика разрешает коммутировать в одном кадре несколько изображений, передаваемых жгутом, разделенным на пряди. На конце каждой из них находится свой объектив. Съемка производится с другого конца жгута, где собираются все изображения.

Б. ЩАДРОНОВ,
кинооператор

СИСТЕМА ИМПУЛЬСНЫХ ОСВЕТИТЕЛЕЙ

Важной вехой на пути развития и совершенствования фотографии явилось создание и внедрение в практику съемки импульсных осветительных приборов — ламп-вспышек (Л-В). Однако, несмотря на всю очевидность преимуществ таких источников света, внедрение их в практику съемки сдерживается как сложностями технологического характера, так и укоренившимся в среде фотографов предубеждением против импульсных источников освещения, считающихся принадлежностью лишь репортажной съемки. Действительно, почти все выпускаемые промышленностью Л-В рассчитаны на плоское, лобовое освещение объекта съемки и практически не приспособлены для решения большинства творческих задач, с которыми повседневно сталкивается фотограф в своей работе. Этим обстоятельством и объясняется та незаслуженно малая роль, которую отводят фотографы и фотолюбители импульсным осветительным приборам.

Тем не менее, уже сегодня каждый фотограф в состоянии, внеся небольшие изменения в конструкцию выпускаемых промышленностью Л-В, создать универсальную систему осветителей, обладающую широкими возможностями.

Рассмотрим принципиальную электрическую схему Л-В (рис. 1). Она состоит из газоразрядной лампы *Л*, накопительного конденсатора C_1, ограничительного зарядного резистора R_1, импульсного трансформатора *Тр*, конденсатора цепи поджига C_2, зарядного резистора R_2, синхроконтактов *СК* и источника энергии — батареи *Б*.

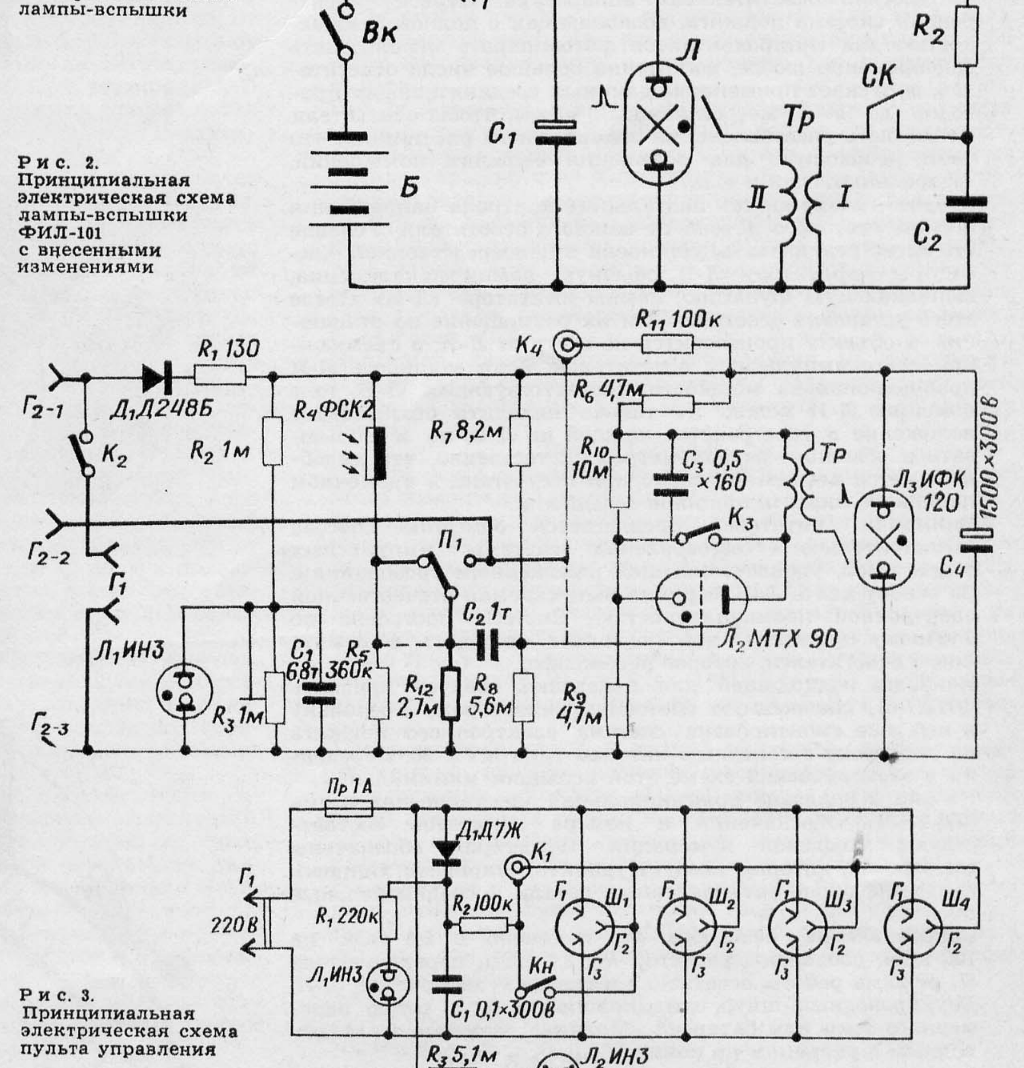


Рис. 1. Принципиальная электрическая схема лампы-вспышки

Рис. 2. Принципиальная электрическая схема лампы-вспышки ФИЛ-101 с внесенными изменениями

Рис. 3. Принципиальная электрическая схема пульта управления

Каковы же основные достоинства такого осветительного прибора, а главное, каковы его недостатки, ограничивающие сегодня широкое использование Л-В при всех съемках, требующих специального освещения?

Преимущества очевидны: высокая яркость, большой световой поток, постоянство цветовой температуры, близкой к цветовой температуре дневного света, бесшумность, экономичность, портативность и кратковременность светового импульса, которая подчас из преимущества превращается в недостаток, препятствующий практическому использованию Л-В. Кратковременность излучения не позволяет визуально оценить светотеневой рисунок, создаваемый источником света на объекте съемки. Существенные недостатки — значительный ток, проходящий через синхроконтакты фотоаппарата в момент их замыкания, невозможность одновременного использования достаточно большого количества ламп, чрезвычайно малые габариты рефлектора, делающие Л-В практически точечным источником света.

Рассмотрим эти недостатки подробнее. Сегодня в портретной, жанровой, рекламной и других видах съемки один источник света используется лишь изредка, как один из возможных вариантов освещения, но не как единственно возможный.

Лимитирование числа одновременно включаемых Л-В возникает как следствие ограниченности длины проводов, которыми пришлось бы соединить синхроконтакт фотоаппарата и импульсный трансформатор с накопительным конденсатором цепи поджига, так и по причине малой прочности самих синхроконтактов, через которые нельзя пропустить достаточно большой ток для поджига нескольких ламп. Что же касается малых размеров рефлекторов Л-В, то для получения мягкого, рассеянного освещения необходимо использовать не прямой свет, а отраженный от таких поверхностей, как стены и потолок помещения, белые экраны и зонты.

На основании вышеизложенного можно сформулировать требования, которым должна удовлетворять современная импульсная осветительная аппаратура. Первое — электронная система поджига, позволяющая с полной безопасностью для синхроконтактов фотоаппарата использовать одновременно любое, достаточно большое число осветителей, допускает применение длинных соединительных проводов (до 15—20 метров каждый) с тем, чтобы осветители могли быть расставлены на значительном расстоянии, что часто необходимо для освещения больших помещений, театральных сцен и т. п.

Второе — возможность визуального контроля направления и силы светового потока от каждого осветителя. Условие это легко реализовать, установив в непосредственной близости к рефлектору Л-В обычную лампу накаливания, выполняющую функцию лампы-имитатора (Л-И). После этого установка осветителей и их размещение по отношению к объекту производится по свету от Л-И, а съемка — при свете импульсных осветителей. Если мощность Л-И пропорциональна мощности соответствующих Л-В, то с помощью Л-И можно не только находить оптимальное положение в пространстве каждой из Л-В, но и пользоваться обычным экспонометром. Естественно, что подобный метод возможен только при отсутствии в съемочном павильоне иных источников освещения.

Вниманию читателей предлагается описание способа самостоятельного изготовления системы импульсных осветителей, удовлетворяющей изложенным требованиям. За основу взята Л-В, серийно выпускаемая отечественной электронной промышленностью. Система построена по блочному принципу, что позволяет включать в нее то число осветителей, которое необходимо.

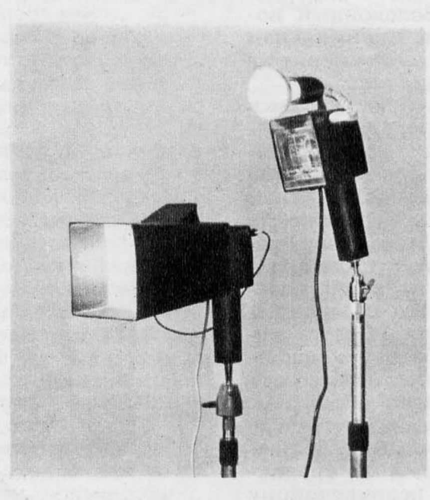
Наиболее подходящей для переделки следует признать ФИЛ-101, снабженную светосинхронизатором, поскольку в ней уже смонтирована система электронного поджига на тиратроне с холодным катодом типа МТХ-90. Переделки в электрической схеме этой вспышки минимальны.

На рис. 2 показана принципиальная электрическая схема ФИЛ-101. Обозначения и номера элементов соответствуют заводской нумерации. Пунктиром обозначены соединения, которые следует удалить; жирными линиями показаны вновь установленные детали и соединительные провода.

Сопротивление резистора R_{11} изменено с 5,6 мОм на 100 кОм, добавлены резистор R_{12} 2,7 мОм, переключатель $П_1$ режима работы осветителя и гнезда $Г_1$ включения Л-И. Двухпроводный шнур, соединявший Л-В с сетью переменного тока или батареей «Молния», заменен трехпроводным с разъемом на конце ($Г_{1-2}$, $Г_{2-2}$, $Г_{2-3}$).



Фото 1. Внешний вид переделанной лампы-вспышки и пульта управления



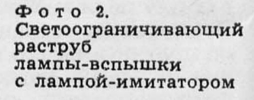
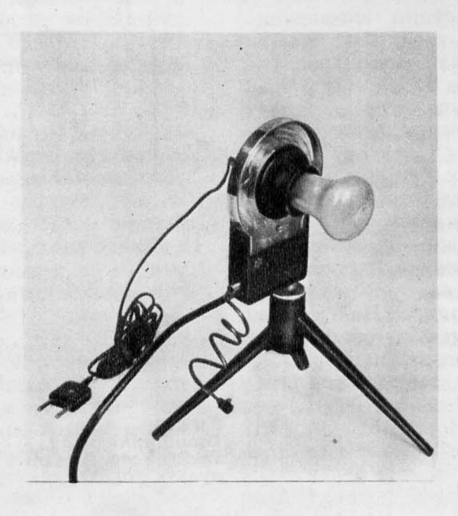


Фото 2. Светоограничивающий раструб лампы-вспышки с лампой-имитатором

Фото 3. Зонтичный отражатель



Фото 4. Лампа-имитатор в кольцевом осветителе



В качестве разъема можно использовать имеющиеся в продаже трехконтактные штекеры и гнезда типа СГ-3 и СШ-3 от бытовой радиоаппаратуры. Длина соединительных проводов существенного значения не имеет.
Принципиальная электрическая схема пульта управления системой показана на рис. 3. На схеме указаны только четыре разъема $Ш_1$—$Ш_4$ для подключения проводов от Л-В, однако их число может быть увеличено. Такие же разъемы можно установить на каждом осветителе с тем, чтобы провод от последующей лампы можно было включать не в пульт управления, а в предыдущую лампу. Это позволит размещать лампы на значительном пространстве, даже при соединительных проводах небольшой длины.
Кратко рассмотрим функциональное назначение отдельных элементов схем пульта управления и Л-В. С помощью обычной двухполюсной вилки $Г_1$ пульт управления подключается к сети переменного тока или через переходную колодку к батарее «Молния». Свечение неоновой лампы $Л_1$ свидетельствует о наличии напряжения в сети, а в случае питания от батареи — и о правильной полярности подключения батареи. Неоновая лампа $Л_2$ предназначена для определения фазового провода сети переменного тока — при правильно вставленной в розетку вилке свечение в лампе должно отсутствовать. Контакты $К_1$ служат для соединения с синхроконтактом фотоаппарата, кнопка $Кн$ — для ручного управления вспышкой.
Синхронизация включения Л-В осуществляется двумя способами: световым импульсом через фоторезистор R_4 и по проводам, через пульт управления. $П_1$ — переключатель рода работы (рис. 2).
К гнездам $Г_1$ подведено напряжение 220 В для питания Л-И. Эти гнезда устанавливаются на боковой стенке каждой Л-В.
Внешний вид переделанной Л-В и пульта управления показан на фото 1. На верхней части корпуса Л-В устанавливают полозья для крепления патрона Л-И, которые могут быть съемными. Это делает всю систему более удобной для транспортировки.
В качестве Л-И рационально применять имеющиеся в продаже лампы для фотоувеличителей мощностью 60 Вт с внутренним зеркальным отражателем. Они создают достаточную освещенность на расстоянии до 3—4 м, малогабаритны и удобны в эксплуатации. При установке Л-В на бóльших расстояниях от объекта съемки применяются более мощные лампы на 100 или 275 Вт, также с внутренним зеркальным отражателем.
Для создания определенных эффектов освещения от источника света должен исходить узкий световой пучок. С этой целью из упаковочного картона следует склеить раструб пирамидальной формы, надевающийся на корпус Л-В (фото 2). Внутри раструба закрепляется лампа от диапроектора «Этюд» (220 В, 100 Вт), которая служит имитатором. Место закрепления Л-И внутри раструба находится в точке пересечения диагоналей. В этом случае угол расхождения лучей имитатора и вспышки будет одинаковым. Для вентиляции в раструбе следует вырезать и выклеить жалюзи, направленные встречно по отношению к лампе-вспышке, а сам раструб оклеить черной бумагой для устранения светорассеяния.
Для создания мягкого рассеянного света применяют зонтичный отражатель (фото 3). Используют любой зонт достаточно большого размера и заново обтягивают его белым атласом или атласным шелком. В зависимости от плотности ткани такой зонт отражает от 40 до 60% падающего на него света. Это обстоятельство заставляет устанавливать перед зонтичным отражателем либо Л-В повышенной мощности (100 Дж и больше), либо направлять на отражатель свет от двух и более Л-В. Световой рисунок, создаваемый таким осветителем на объекте съемки, отличается чрезвычайной пластичностью и мягкими светотеневыми переходами. Крепление Л-В и зонтичного отражателя на штативе осуществляется с помощью портативных струбцин.
Отдельно следует рассмотреть вопрос о возможности самостоятельного изготовления импульсных осветителей. Принципиальные электрические схемы каждой из ламп, как и построение всей системы в целом, могут быть аналогичны схемам, показанным на рис. 2 и 3, однако целесообразнее вместо ламп ИФК-120 использовать импульсные лампы ИФБ-300, имеющие форму кольца. Помимо тех достоинств, которыми обладают импульсные Л-В, кольцевые осветители в сравнении с ними имеют существенное преимущество: их можно надеть непосредственно на объектив фотоаппарата, что обеспечит при съемке полное отсутствие теней.
Кольцевая Л-В применяется в геологии, минералогии, археологии, биологии, где требуется четкая проработка всех деталей фотографируемого объекта. Интересные изобразительные решения могут быть получены при использовании бестеневого освещения и в художественной фотографии.
Благодаря кольцевой форме осветителя такая лампа легко объединяется с Л-И и либо закрепляется в обычном софите, либо патрон с осветительной лампой устанавливается непосредственно внутри кольцевого рефлектора (фото 4). К недостаткам лампы ИФБ-300 следует отнести большое внутреннее сопротивление, что приводит к более длительному свечению лампы в импульсе, и значительный разброс напряжения поджига между отдельными экземплярами ламп.
Практика показывает, что в большинстве случаев достаточно иметь систему из 4—6 осветителей.
Особенно ощутимыми становятся преимущества импульсной системы освещения при цветном фотографировании. Для колористического решения снимка, для создания цветовых бликов, рефлексов и просто цветного освещения объекта съемки или фона достаточно закрыть тот или иной осветитель окрашенной в соответствующий цвет фолией. Такие фолии широко используются в театральном освещении. Поэтому, если цветная съемка занимает в работе фотографа значительное место, желательно в передней части рефлекторов сделать специальные пазы для установки в них в процессе съемки фолиевых фильтров. С помощью обычного экспонометра их следует прокалибровать по плотности с тем, чтобы при расчете значения диафрагмирования объектива не совершать грубых ошибок.
Сам по себе расчет диафрагмирования объектива при съемке с системой Л-В особых сложностей не вызывает. Например, если мощности ламп накаливания с зеркальным внутренним отражателем, используемых в качестве Л-И, равны энергии в джоулях соответствующих Л-В, то искомое значение диафрагмы можно прочесть по шкале экспонометра «Ленинград-6» против значения выдержки 8 с. Следует учесть, что использование для этой цели экспонометра возможно лишь при отсутствии каких-либо иных источников света в помещении, где производится съемка.
При определении степени диафрагмирования объектива по калькуляторам Л-В наибольшие трудности возникают, если объект освещен не прямым светом, а отраженным от зонтов, экранов, стен или потолка. В этом случае за величину расстояния следует принимать сумму расстояний от Л-В до отражающей поверхности и от отражающей поверхности до объекта съемки. Причем эту величину необходимо перед введением в калькулятор разделить на коэффициент отражения данной поверхности. Для белых стен, потолков, белой плотной шелковой ткани он может быть равен $\approx 0{,}4$.
Например, лампа-вспышка установлена на расстоянии 1 м от белой стены, объект съемки расположен от этой стены на расстоянии 3 м. На калькулятор Л-В следует ввести:

$$(1\ \text{м} + 3\ \text{м}) : 0{,}4 = 10\ \text{м},$$

то есть такое освещение эквивалентно прямому свету от этого осветителя с расстояния 10 м.
В случае, если какая-либо сторона объекта съемки освещена наиболее сильно несколькими лампами, следует подсчитать расстояния до каждой из ламп. Если при этом лампы имеют одинаковую мощность, достаточно произведение расстояний разделить на их сумму. Например, на наиболее освещенную сторону объекта съемки направлены три Л-В с расстояний 1, 2, 2,5 м. Приведенное расстояние составит: $(1 \times 2 \times 2{,}5) : (1 + 2 + 2{,}5) = 0{,}9$ м, что эквивалентно освещению объекта одной Л-В с этого расстояния.
При использовании Л-В разной мощности следует предварительно каждое значение расстояния умножить на коэффициент мощности данной лампы, представляющий собой квадратный корень из отношения мощности данной лампы к мощности лампы, по калькулятору которой производится расчет значения диафрагмирования.
На практике отдельные Л-В выполняют различные функции: основного света, подсветки сверху или сбоку и расположены с разных сторон. При такой расстановке можно считать, что только основной свет определяет ведущее число экспозиции.

Д. СТАРОДУБ,
инженер

«СЕКРЕТЫ» ЛАБОРАТОРНОЙ ПРАКТИКИ

ДИФФУЗИЯ ПРИ ПЕЧАТИ

Ни один метод практической фотографии не разработан в таком многообразии и одновременно не предан такому забвению, как метод смягчения изображения с помощью диффузии.

Применение этого метода при съемке, за исключением отдельных случаев, ассоциируется, как правило, с заказными портретами и резонно считается старомодным. Диффузионные фильтры, монокли, декорригированные объективы смягчают все изображение в кадре, причем зачастую трудно оценить требуемую степень их действия, и фотографы предпочитают не рисковать кадром, снимая его «смягченно».

Более гибким «инструментом» могут стать диффузионные методы при печати. Посмотрим, на что способен простой кусочек прозрачного целлофана, помещенный под объективом увеличителя. Оказывается, он может стать в ваших руках средством более универсальным, чем целый набор всевозможных диффузионных фильтров. Листку целлофана можно придать различную форму: прямоугольную, овальную, а также вырезать в нем отверстия различной конфигурации. Такие полупрозрачные маски предпочтительны для уменьшения активности контрастного, хорошо детализированного фона. Основные их свойства: 1) уменьшение контраста изображения; 2) размывание резкости; 3) создание эффекта воздушной дымки. Последнее свойство может работать двояко: приводить к потере «объемности» в случае отсутствия детализированного фона и сильной степени смягчения или, наоборот, имитировать «объемность» при легком смягчении резкости вторых планов.

Главное преимущество диффузионной маски при печати — возможность местного введения маски или введение ее на какую-то часть времени от общей экспозиции, определяемой степенью смягчения. Притом не приходится с обычной тщательностью следить за совпадением контуров. Расстояние, на котором следует располагать маску, легко определить визуально. Однако во время экспозиции маску желательно слегка двигать. Прозрачные участки пленки за пределами кадра, не перекрытые рамкой увеличителя, дают легкое затемнение рядом с границей кадра.

Обратимся к примерам.

Фото 1 в исходном варианте имеет чрезмерно большую глубину резкости. На фото 2 с помощью кусочка помятого целлофана удалось расфокусировать и приглушить фон, выделив тем самым фигуру и лицо гонщика. Маска не была точной, а двигалась по полю фона так, что он был экспонирован за диффузором примерно на 50% времени.

Нередко в снимках, сделанных «по солнцу», с большой глубиной резкости, отсутствует разделение планов. В этом случае для «отделения» второго плана метод диффузии вполне уместен. Так был напечатан снимок, помещенный на втором развороте февральского номера журнала (1978 г.)

Диффузионные маски можно получать также, нанося ватным тампончиком по проекции изображения вазелин или различные эмульсии. Стекло устанавливают под объективом увеличителя горизонтально, в виде столика. На стекло можно класть и непрозрачные маски, при этом оно должно быть неподвижно и его нельзя убирать до конца экспонирования. С таким приспособлением можно достичь идентичности отпечатков при серийной работе со сложным сюжетом.



Фото 1

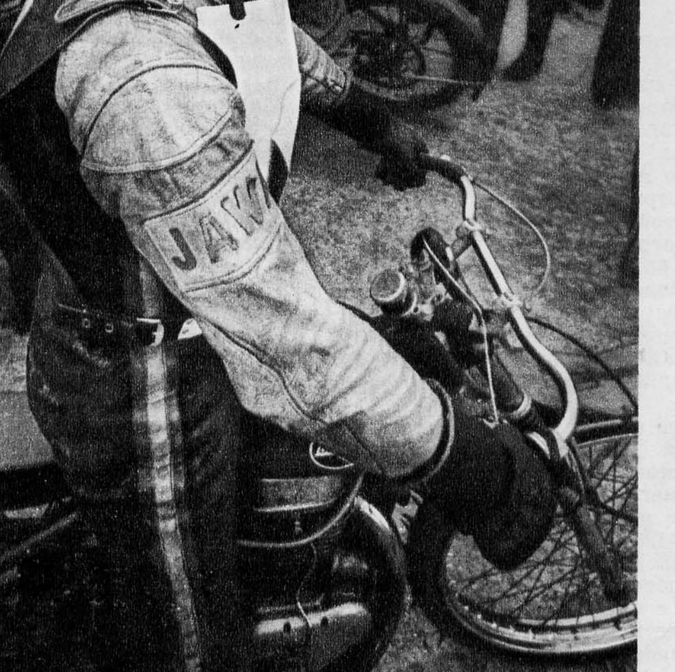


Фото 2

П. ИВЧЕНКО
Фото автора

В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

О СВЕТОФИЛЬТРАХ

При повседневных съемках в различных условиях фотолюбители используют панхроматические пленки типа «Фото», имеющие чувствительность ко всем цветам и передающие их в различных по плотности тонах серого цвета. Это достигается добавлением к эмульсии специальных красителей (сенсибилизаторов), сообщающих ей чувствительность к цветовым излучениям, которые она должна поглощать. Без введения красителей фотографическая эмульсия наиболее чувствительна только к голубым, синим и фиолетовым лучам. В связи с этим некоторые фотолюбители считают, что применение различных светофильтров при съемке на панхроматическую пленку не обязательно. Мнение это ошибочно.

Разберем действие светофильтров, применяемых для съемки на черно-белые негативные материалы. Светофильтры делятся на цветные, используемые для регулирования относительной яркости цветовых тонов; контрастирующие — для получения тонального контраста объекта, различные краски которого при съемке на панхроматическую пленку дают одинаковые малоконтрастные серые тона; нейтральные — для уменьшения интенсивности света во избежание передержки и поляризационные, с помощью которых фотографируют через стекло, уменьшают рефлексы от полированных поверхностей и воды. Два последних фильтра могут использоваться при съемках на цветные негативные и обращаемые пленки. С помощью поляризационного фильтра простым вращением поляроида ослабляется яркость неба в случаях, когда отсутствуют специальные конверсионные светофильтры. Светофильтр представляет собой окрашенное стекло, введение которого между объектом съемки и негативным материалом намеренно нарушает воздействие дневного света на фотографическую эмульсию. Часть лучей спектра задерживается фильтром в большей или меньшей степени в зависимости от его вида.

Желто-зеленые светофильтры ЖЗ-1,4$^{\times}$ и ЖЗ-2$^{\times}$ (цифра означает плотность фильтра и указывает, во сколько раз следует увеличить экспозицию при съемке с данным фильтром) ослабляют воздействие на пленку сине-голубых и оранжево-красных лучей. Объекты, окрашенные в эти тона, передаются на снимках притемненными, а предметы, окрашенные в желто-зеленые тона в результате увеличения экспозиции окажутся более светлыми. Эти фильтры применяют как при фотографировании пейзажа, когда необходимо притемнить голубое небо и осветлить зелень деревьев и кустарников, так и в портретной съемке, поскольку кожная пигментация и губы выглядят на снимках, сделанных через желто-зеленый светофильтр, более естественными.

Кроме желто-зеленого, в портретной фотографии широко используется голубой фильтр типа Г-1,4$^{\times}$. При пейзажных съемках использование голубого фильтра приводит к усилению дымки, способствует более правильной передаче пространства.

Остальные типы светофильтров для улучшения передачи тональных соотношений не используются, а выполняют роль контрастирующих. Так, с помощью желтых светофильтров Ж-1,4$^{\times}$ и Ж-2$^{\times}$ высветляют желтые, оранжевые и красные цвета, притемняя синие и голубые. Они совершенно бесполезны при съемке с лампами накаливания. Оранжевый О-2,8$^{\times}$ и красный К-5,6$^{\times}$ передают оранжевые и красные тона почти белыми, а синие и голубые — темными. Например, сильно затемняя голубое небо, эти фильтры позволяют отчетливо выделить на его фоне светлые здания и облака, повышают контраст снимков, выполненных в солнечную погоду, устраняют воздушную дымку, что может иногда сделать пейзажную фотографию плоской, лишенной объемов.

Особо следует рассмотреть действие фильтра УФ-1$^{\times}$. Этот фильтр пропускает без изменения всю видимую зону солнечного спектра, задерживая лишь ультрафиолетовые лучи, и одновременно предохраняет переднюю линзу объектива от загрязнения. При фотосъемке на цветные материалы улучшает цветопередачу, поскольку фильтр устраняет фиолетовый оттенок, возникающий как следствие воздействия на пленку ультрафиолетовых лучей. Этот фильтр несколько улучшает резкость изображения, так как объективы не корригированы в этой зоне спектра.





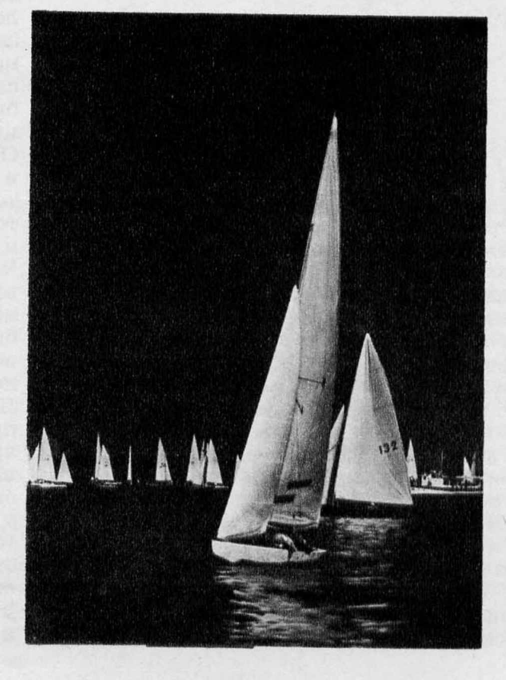


Фото 1. Снимок с оранжевым фильтром. Декоративность снимка создается намеренным сближением планов

Фото 2. В этом снимке применение голубого фильтра усилило воздушную дымку и способствовало передаче объема

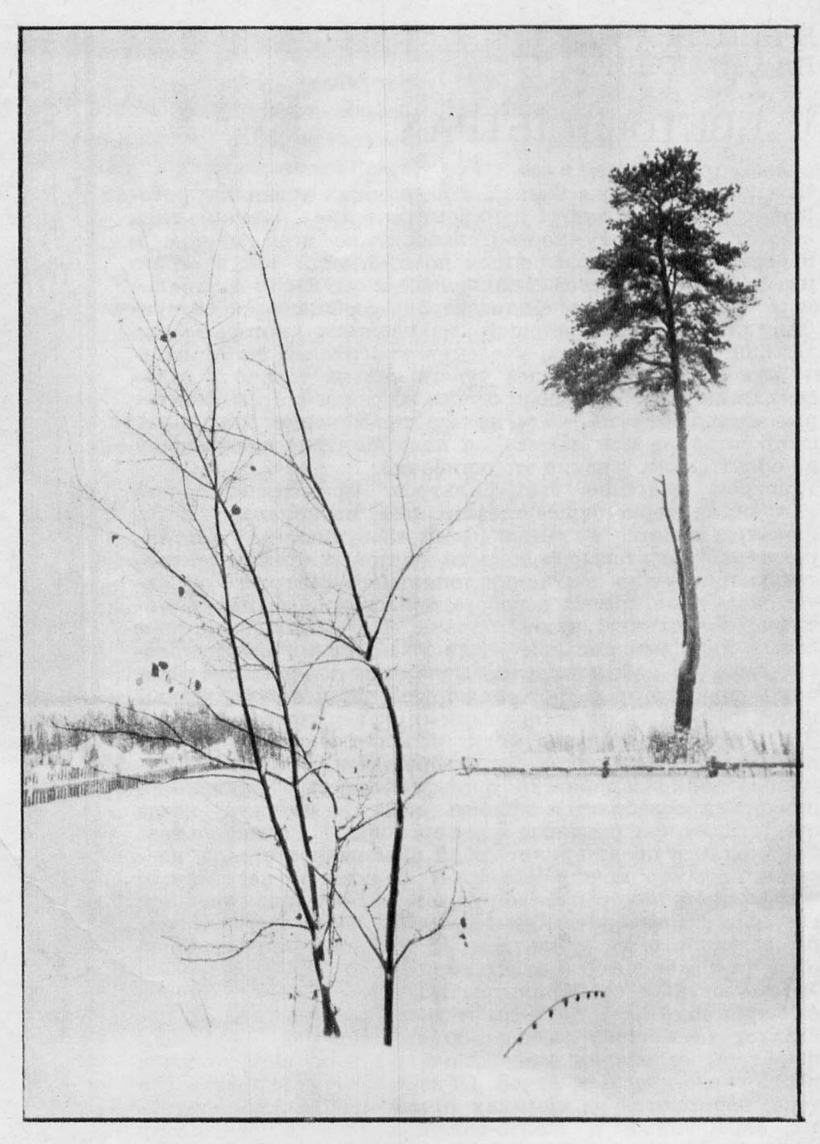
Фото 3. Красный фильтр позволил ослабить плотность голубого неба и усилить яркость парусов яхт

Фото А. ВАСИЛЬЕВА, В. МЕДВЕЦКОГО, В. САВЕЛЬЕВА





Один и тот же мотив



ОТ НАТУРЫ — К ОБРАЗУ

А. АЛЕКСАНДРОВ

Деревья на этой аллее то тянутся сплошной стеной, то образуют прогалинки, в которые видны поля и дальний лес. Более двадцати лет я приезжаю сюда и, отправляясь в дальние прогулки, каждый день прохожу по аллее парка. Казалось, что знаю здесь каждое дерево и уже давно исчерпал образные возможности всех мыслимых сочетаний стволов, кустарника, плетней, неба и света. Но вот как-то я шел по аллее и, наверное, в тысячу первый раз взглянув в одну из ее прогалин, почувствовал — взгляд мой на одно мгновение словно бы за что-то зацепился. Ствол березы по одну сторону, какое-то невнятное смещение березы и ели — по другую, тонкие стебли не то куста, не то молодого деревца, подальше — сосенка, еще дальше — отдельные деревья и едва видная линия плетня... Удивительно для этих мест композиционно «неорганизованная» картина. Я вернулся немного назад и снова, теперь уже медленнее и внимательно приглядываясь, еще раз прошел мимо прогалины. По мере моего движения деревья смещались одно относительного другого и, когда стебли молодого деревца приблизились к дальней сосне, я понял: чем-то волнует меня именно это сочетание. Я сделал еще два шага вперед — деревья раздвинулись, и связь распалась; сделал несколько шагов назад — кроны почти слились. Найдя нужную точку, я снял прогалину общим планом. Потом фрагментировал эту пару. Но образа не получилось — выкристаллизовалось лишь эстетическое сочетание. Образное взаимодействие только проглядывало, то будило какие-то смутные чувства, то вовсе исчезало. Нужно было понять главное — что может дать эта натура, а потом — как это взять. Мелькнули в памяти слова из старинной народной песни о дубе и тонкой рябине... Неоригинально? Но в искусстве есть вещи, которые ценны не оригинальностью сюжета, а извечностью темы. Однако тема требовала образного воплощения, образ же в том, что предстало перед моими глазами, дробился, тонул в массе деталей — мешали листья, травы, цветы, тональные излишества. Лирическая мелодия возникала и тут же расплывалась в благополучии летнего изобилия. Что же делать? Счастлив художник — он запросто избавился бы и от деталей, и от изобилия. Запросто ли? Закатный пейзаж не выходят писать в полдень. Но, может быть, и мне следует дождаться своего времени? Времени, когда не будет ни листвы, ни трав, ни цветов, ни тональностей — зимы.

Прошел год, и мне довелось приехать сюда зимой. И опять пришлось ждать, но теперь уже хмурой погоды. Под ярким зимним небом тонкое деревце и сосна существовали как-то сами по себе, не взаимодействовали лирически. Наконец, в хмурый день, когда падал снежок, я взял у натуры то, что она могла мне дать.

Изображение получилось близким к символу, но такое оголенное решение привело к символике совершенно естественно. В нем даже появилась некоторая декоративность. Меня это нисколько не смутило. По-моему, я ничего не навязал натуре и ничего в ней не исказил.

,,ФОТОГРАФ С МАЛОЙ МОРСКОЙ"

Редакцию журнала «Советское фото» посетила госпожа Фелисити Эшби — внучатая племянница одного из первых в России фотографов Вильяма Каррика (1828—1878). Госпожа Эшби живет в Англии. Она преподает рисунок в одной из лондонских школ. Свободное время посвящает сбору документов, связанных с жизнью и творчеством Каррика.

Шотландец по происхождению, Каррик получил образование в Петербургской академии художеств. Имел почетное звание фотографа академии. На Малой Морской открыл свое фотоателье. В историю русской светописи вошел как портретист и мастер жанровой съемки. Много путешествуя по стране, он запечатлевал жизнь простого народа, «уличные типы» разных губерний. Труд Каррика высоко ценили художники и ученые России.

Фелисити Эшби рассказала, что в ее коллекции насчитывается более 250 снимков фотографа. Это «визитки» и «кабинетки» с художественно оформленными оборотами. Несколько уникальных снимков она опубликовала в журнале «Юность» (1976, № 7), а часть своей коллекции передала в дар постоянной экспозиции искусства, техники и истории фотографии в Москве.



Фелисити Эшби в редакции журнала «Советское фото»

Госпожа Эшби располагает редкими документами, рассказывающими о поездках фотохудожника по Симбирской и Казанской губерниям.

А. ФОМИН

...ЕСТЬ ТАКОЙ КЛУБ В ТАШКЕНТЕ

Фотоклубу «Панорама» — пять лет. Он известен в Ташкенте как интересный и перспективный фотолюбительский коллектив. Организованный при республиканском Доме художественной самодеятельности Узбекского республиканского совета профсоюзов, клуб получает от него ощутимую помощь. Систематические лекции и консультации, посвященные различным проблемам художественной фотографии, помогают участникам «Панорамы» совершенствовать свое мастерство. Их привлекает разнообразная тематика и выступают они в различных жанрах.

Фотолюбитель Г. Тихомолов, по профессии биолог-охотовед, интересуется природой и экзотическими обитателями среднеазиатского края. Снимки Тихомолова публиковались в газетах «Правда Востока», «Комсомолец Узбекистана»; в Ташкенте состоялись его персональные выставки.

Другой член клуба В. Михайлов — монтажник-высотник — отдает предпочтение производственной тематике. Герои его творчества — рабочие люди.

А. Джумаев пришел в клуб всего полгода назад, но уже научился решать серьезные фотографические задачи. Его работы насыщены национальными мотивами, узбекским колоритом.

У творческого коллектива «Панорамы» большие планы. Вскоре предполагается реорганизовать клуб в опорно-методический центр любительской фотографии профсоюзов. Совет клуба разрабатывает методические рекомендации по дальнейшему развитию фотолюбительства в республике. Планируется провести семинар, в котором примут участие руководители фотоклубов.

...Пять лет. Это мало и много. «Панорамой» уже пройден определенный путь становления. Впереди новые замыслы, новые творческие задачи.

В. ПАВЛОВА,
наш спец. корр.

ЛАБОРАТОРИЯ, ГДЕ НЕ НУЖНА ТЕМНОТА

Далеко не все фотолюбители знают, что в лабораториях учеными уже созданы новые необычные фотоматериалы — пленки и бумага — фотохромные, диазотипные, везикулярные, материалы с физическим проявлением и другие, которые, как правило, не содержат серебра.

Эти несеребряные материалы необычны и по своему составу, и по свойствам получаемого изображения, и по условиям обработки экспонированной пленки. Процесс их обработки значительно проще, чем обычных. У большинства новых фотоматериалов отсутствует «мокрое» проявление. Его заменяют более удобным технологическим процессом — нагревом, дополнительным световым облучением, обработкой в соответствующих парах и т. д. Например, экспонированную везикулярную пленку достаточно подвергнуть кратковременному нагреву — и изображение готово. И наоборот, прогрев фотохромный материал, можно стереть полученное на нем изображение — и в вашем распоряжении снова неэкспонированная пленка, пригодная для повторной съемки. В настоящее время некоторые из новых материалов нашли широкое применение в голографии, в вычислительной технике, в репрографии. Пригодны они и для любительской фотографии.

Эти и другие новые фотографические материалы, их свойства, характеристики и условия применения подробно рассматриваются в сборнике «Успехи научной фотографии», т. 19. Сборник высылается наложенным платежом. Для подписки достаточно отправить заказ по адресу: 117464, Москва, В-464, Мичуринский пр., 12, магазин «Книга—почтой».

В заказе следует указать: 1) полное название сборника: 171. «Успехи научной фотографии», т. 19. «Фотографические способы записи информации». М., «Наука», 1978 (IV квартал); 2) количество экземпляров; 3) фамилию, имя, отчество и полный обратный адрес.

Цена сборника 3 р. 80 к.

В 1979 году выйдет из печати т. 20 этого сборника, который будет посвящен необычным светочувствительным материалам.

В СЕКЦИИ ФОТО-ХУДОЖНИКОВ

Секция фотохудожников Объединенного комитета художников-графиков Москвы планирует провести выставку произведений фотографического искусства.

К участию приглашаются все желающие — профессиональные фотожурналисты и фотолюбители.

Каждый автор может представить не более пяти фоторабот самых различных жанров форматом от 30×40 до 50×60 см.

Принимаются также цветные слайды размером 24×36 мм для экспонирования на специальной полиэтюдной установке.

Лучшие работы будут удостоены премий.

Снимки и слайды направляйте до 25 октября 1978 года по адресу: 123557, Москва, Малая Грузинская ул., 28. Авторы-москвичи могут приносить свои работы в оргкомитет по четвергам с 17 до 19 часов. Телефон для справок: 254-45-05.

ПАМЯТИ ИЛЬИ ГОЛАНДА

Не стало Ильи Борисовича Голанда, замечательного фотомастера, человека огромного мужества и воли. С юношеских лет он увлекся фотографией и оставался ей верен до конца своих дней.

В войну он сражался солдатом, получил четыре боевые награды. Был дважды ранен и дважды возвращался в строй. Третье ранение — в Заполярье, в бою под Кестеньгой, оказалось роковым. Он лишился обеих ног. Казалось, любимая профессия для него потеряна навсегда. Но нет. Выйдя из стен госпиталя, Илья Борисович снова вернулся к фотографии. В Ленинграде, Москве и других городах нашей страны всех поражал человек на костылях, который крупноформатной камерой снимал архитектурные ансамбли, природу нашей Родины. Его цветные снимки отличались композиционной законченностью и великолепным колоритом. Выпущенный Лениздатом альбом И. Голанда «Ленинград» выдержал восемь изданий.

В день кончины Ильи Борисовича его альбом вышел в московском издательстве «Планета».

Множество художественных изданий, красочных иллюстраций в книгах, миллионные тиражи открыток — вот то огромное наследство, которое оставил нам солдат фотографии Илья Борисович Голанд.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

К СВЕДЕНИЮ НАШИХ АВТОРОВ

Редакция просит авторов статей и фотоснимков, присылаемых в журнал, сообщать о себе следующие данные:

— фамилию, имя и отчество (полностью),

— полный адрес с обязательным указанием почтового индекса.

В случае отсутствия перечисленных сведений редакция не может гарантировать своевременную пересылку авторского гонорара за опубликованные произведения.

ПАНОРАМА НОВОГО МИРА



Б. БЕЛИЦА (ЧССР)
Утро

П. МЕЙСНЕР (ГДР)
Трасса «Дружба»

Ф. КАНИО (ВНР)
Отец и сын

Е. БОРОВЧИК (ПНР)
Копьеметатель

Н. ИОРДАНОВ (НРБ)
Кормление голубей

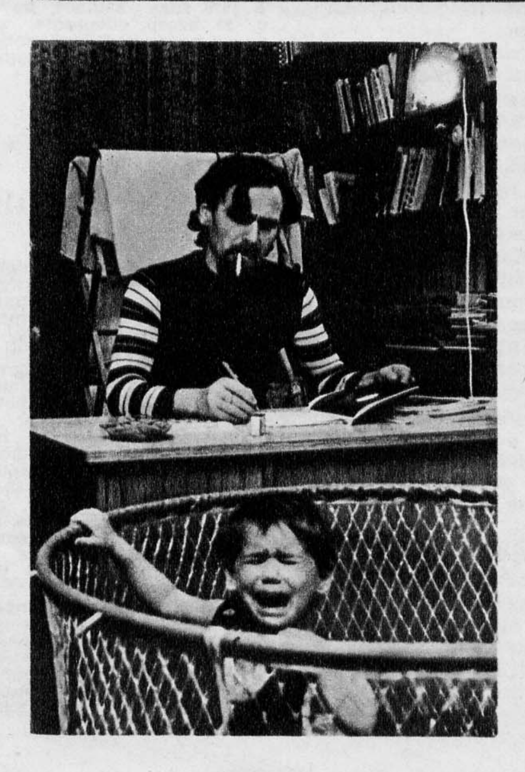




Мы уже сообщали об итогах десятого международного конкурса «За социалистическое фотоискусство», который проводится народными предприятиями ГДР «Орво» и «Пентакон» (см. «СФ», 1978, № 2).

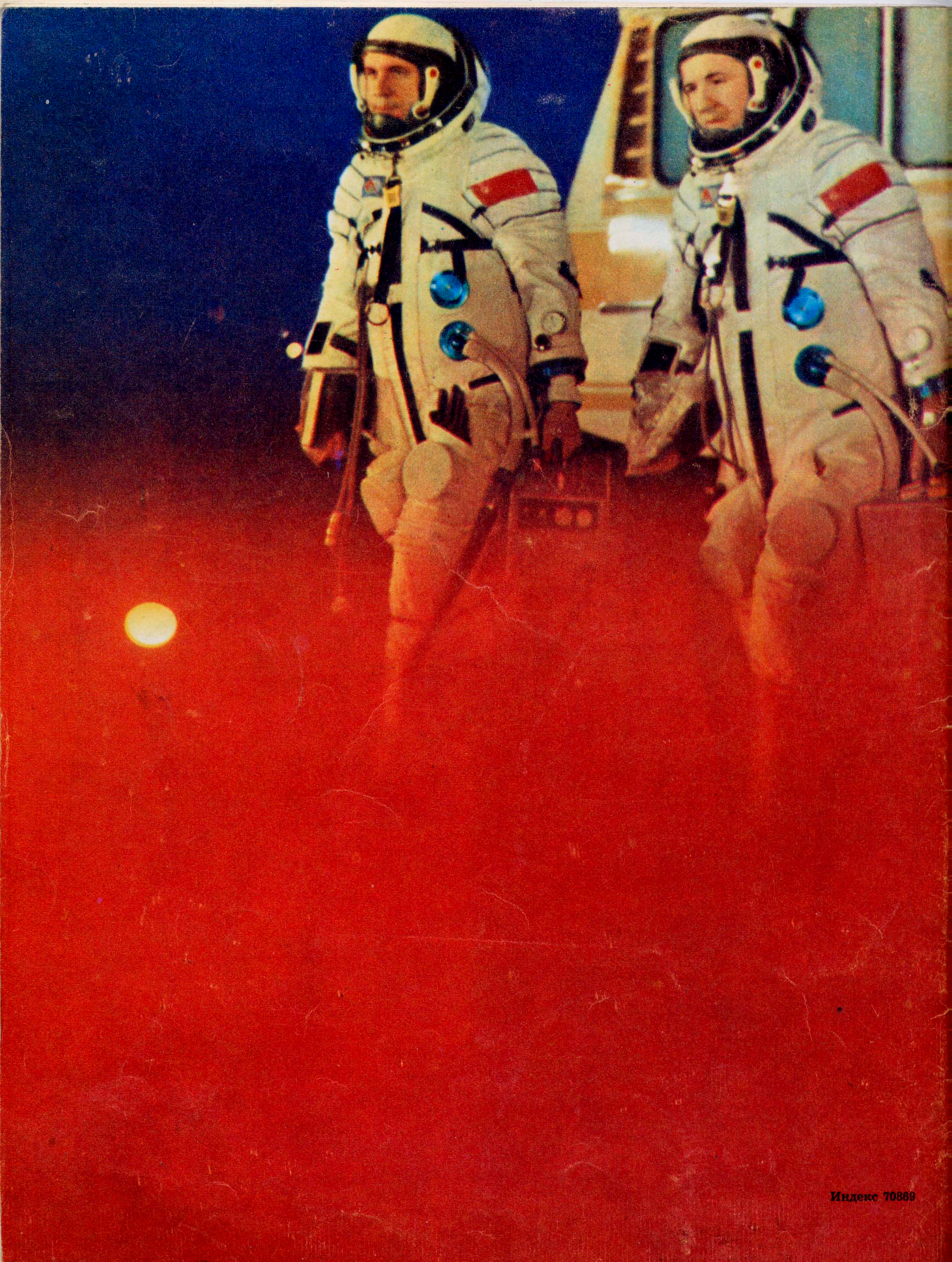
Недавно редакция «Советского фото» получила работы авторов-участников конкурса. Объективы фотожурналистов и любителей запечатлели достижения в области промышленности и сельского хозяйства, культуры, искусства и спорта; труд, быт, отдых созидателей нового мира — словом, все то, что входит в понятие социалистического образа жизни. Работы мастеров из стран социализма убедительно доказывают жизненность и неограниченные возможности реалистической художественной фотографии, способной наряду с другими искусствами активно участвовать в процессе нравственного и эстетического воспитания людей, приумножении духовных ценностей народов.

Опубликованные на этих страницах снимки — лишь небольшая часть из поступивших на конкурс «За социалистическое фотоискусство». Но и по ним можно составить представление о высоком уровне мастерства авторов.









Индекс 70869